JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

DRUGIE ALBUM TATRZAŃSKIE

GEORG LUKACS

TRAGEDIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

ANDRZEJ STAWAR

O KAROLU IRZYKOWSKIM

KAROL IRZYKOWSKI

Z „AFORYZMÓW"

KORNIEJ CZUKOWSKI

ZE WSPOMNIEŃ O ALEKSANDRZE BŁOKU

ALEKSANDER BŁOK

DWUNASTU

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

OPOWIADANIA HEMINGWAYA

8

TWÓRCZOŚĆ

TWÓRCZOŚĆ

SIERPIEŃ 1956

8

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK ZWIĄZKU LITERATÓW [illegible]CH

ROK XII SIERPIEŃ 1956 8

SPIS TREŚCI

Jarosław Iwaszkiewicz
DRUGIE ALBUM TATRZAŃSKIE
Str. 5

Alberto Moravia
ROMOLO i REMO WYLOSOWANY
(przełożyła *Zofia Ernst*)
Str. 12

Tadeusz Różewicz
SŁOWO
Str. 21

Józef Kuśmierek
PRZYGODA W DRODZE DO ZAKOPANEGO
Str. 24

Jerzy Harasymowicz
MALARSKA WYSTAWA DZIECIĘCA DROGA PRZEZ LAS EROTYK Z ANIOŁEM
Str. 42

Georg Lukacs
TRAGEDIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
(przełożył *Andrzej Wirth*)
Str. 45

Jan Wyka
PIEŚŃ O SARAGOSSIE
Str. 79

Roman Karst
PROBLEM ŻYCIA I ŚMIERCI W TWÓRCZOŚCI TOMASZA MANNA
Str. 82

Stanisław Skoneczny
PRZEDMIEŚCIE ŻAL
Str. 94

Stephan Hermlin
POŻEGNANIE Z TOMASZEM MANNEM
Str. 96

Jerzy Skokowski
BLEJTRAM
Str. 98

Andrzej Stawar
O KAROLU IRZYKOWSKIM
Str. 100

Karol Irzykowski
Z „AFORYZMÓW"
Str. 122

Korniej Czukowski
ZE WSPOMNIEŃ O ALEKSANDRZE BŁOKU
(przełożyła *Jadwiga Dmochowska*)
Str. 131

Aleksander Błok
DWUNASTU
(przełożył *Seweryn Pollak*)
Str. 142

Książka miesiąca
OPOWIADANIA HEMINGWAYA — *Zbigniew Bieńkowski*
Str. 153

Wśród książek
LIRYKA JULII HARTWIG — *Michał Głowiński*
Str. 158

NOWE TREŚCI I DAWNA POETYKA — *Zbigniew Pędziński*
Str. 161

POEZJA RETORYCZNA — *Janusz Sławiński*
Str. 163

POEZJA I POLITYKA — *Stefan Lichański*
Str. 166

„POWRÓT" WINCENTEGO BURKA — *Wiesław Myśliwski*
Str. 170

„SAMOZWAŃCZY NERON" LIONA FEUCHTWANGERA — *Marceli Ranicki*
Str. 172

Na widnokręgu
„EAST OF EDEN" — *Bronisław Wiśniowski*
Str. 177

SAMOKRYTYKA ZA OCEANEM — *Julian Stawiński*
Str. 182

RADZIECKI PRZEGLĄD LITERACKI — *Józef Spinc*
Str. 186

OD DAVIDA DO CEZANNE'A — *Zbigniew Herbert*
Str. 191

Noty
Str. 194

Książki nadesłane
Str. 199

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydaje Instytut Prasy „Czytelnik"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Wiejska 12, tel. 8-24-11.
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 7.— Prenumerata kwartalna zł 21.—, półroczna zł 42.—
Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie Urzędy Pocztowe i listonosze.
Informacji w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch", Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 8-05-05.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 4026/c z dnia 9.7.1956 r.
Nakład 6645 egz. Druk ukończono w sierpniu 1956 r. B-22

Jarosław Iwaszkiewicz

DRUGIE ALBUM TATRZAŃSKIE
(ŻAŁOBNE)

Pamięci Karola Stryjeńskiego, Karola Szymanowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Stanisława Mierczyńskiego, Adolfa Chybińskiego, Jana Mieczysławskiego, Romana Kramsztyka, Zbigniewa Uniłowskiego, Bolesława Micińskiego, Jerzego Lieberta, Aleksandra Landaua, Aleksandra Szymielewicza, Witolda Czartoryskiego, Kornela Makuszyńskiego, Bartusia Obrochty i Eli Roj Rytardowej

I

DZWONY W ZAKOPANEM

...nie pytaj nigdy, za kogo dzwonią dzwony; one zawsze dzwonią za ciebie.

John Donne

Po kim biją dzwony ranne?
Dzwony biją nad skoszonymi łąkami.
Po kim biją miedziane, dzwonne, dźwięczne?
Po zapachu siana, które tu niegdyś koszono,
Trzydzieści lat temu.
Po zapachu ciała, które tu niegdyś pachniało,
Trzydzieści lat temu,
Po tym naiwnym młodzieńcu,
Który się męczył tu trzydzieści pięć lat temu.

Siklawy minęły,
Przecież do nich nie dojdę,
Szczyty odeszły we mgłę,
Przecież dla mnie są nieosiągalne,

I wszystko, co chciałem stworzyć,
Rozwiało się z dzwonieniem dzwonów
W słoneczne rano.

Jeszcze jesteście koło mnie,
Młodzi, piękni, nowi.
Tacy sami jak przed trzydziestu laty,
Tacy sami jak przed dziesięciu,
Bo życie jest wieczne,
A po c z ł o w i e k u dzwoni dzwon,
Aby inni ludzie pamiętali.

II

KOŁO „ATMY"

Kiedyś na Sycylii
Śpiewano pieśń na drodze,
W deszczu, we mgle,
Na drodze do zamku Mola.

W pieśni tej dźwięczał
Ton ten sam,
Który tu dzisiaj słyszę,
Zaklęty w muzyce Karola.

Ten ton, ten szloch,
Ten dźwięk, ten los —
Z daleka dolatujący.

Ten czas, ta mgła,
Ten wzlot, ten sen
Zwolna rękę na głowie kładący.

III

POPAS NAD DUNAJCEM

Trzy anioły usiadły, jak „Trójca" Rublewa,
Jeden nagi w oddali zachodu pilnuje,
Odsunęły się nieco krzewiny i drzewa,
By na brzegu wykwitły dzwonki i leluje.

W głębi góry, jak wielkie wschodzące miesiące,
Fioletowe i obłe pod niebieską farbą,
I niżej łąki żółte, zielone, gorące,
A z drugiej strony Babia z swym wysokim garbem.

Na tym brzegu, pomiędzy jeżyną a wodą,
Opleciony liliową wierzbówką, powojem,
Chciałbym się pozbyć duszy wiecznie młodej
I pod wełnistą falą zasypiać w spokoju.

IV

POSTÓJ PRZY DRODZE

Umrzeć trzeba — lecz lepiej i trudniej
Jest żyć, dla innych istnieć i dla siebie,
I patrzeć w górskie, pogodne południe,
Jak wielkie białe kępy topnieją na niebie.

Patrzeć w siebie? A po co? Tam zrównoważone
Wszystkie noce i dzionki śpią jak owce w stajni.
Siąść przy drodze pod kopą świeżo ustawioną
I patrzeć, jak mijają mnie ludzie zwyczajni —

To wszystko. To jest życie, ni mniej ani więcej.
Nie trzeba gór ogarniać wzrokiem pożegnalnym.
Jeżeli można jeszcze — to kochać goręcej:
Czasami dzień pod wieczór staje się upalny.

V

MGŁY NAD CZARNYM STAWEM

Zawsze jednakie snują się te sprawy,
Jak mgły,
Niezmiennie drzemią pawiookie stawy —
— i ty —

Szczycie wysoki nad niebieską wodą
Śród chmur,
Niezmienna ciszo, niezmienna urodo
Tych gór.

Tak samo motyl płomieniem wylata
Nad staw,
Tak samo gorą sino-złote kwiaty
Wśród traw,

Jak to poeta widzi wsparty z dawna
O głaz.

I ty się w kamień zamień, duszo niepoprawna,
Już czas,
Już czas.

VI

POŻEGNANIE GÓR

Powiedziała mi stara góralka
W naciągniętej wypłowiałej chuście:
„Widać, że panu jest żal tych
Gór opuścić!"

A góry się żegnać nie chciały,
Całe zwinięte we mgle.
„Możebyście mnie tak pocałowały?"
Odpowiedziały: nie!

I podciągnęły na nogi
Szary, tumanny koc.
„Do widzenia, gaździno, trza w drogę,
Już zaraz noc!"

VII

ROZMOWA Z CIENIAMI

Nad waszymi głowami
Wieczność falą swą szumi,
A człowiek, który został,
Jeszcze was nie rozumie.

Na skałce nad siklawą
Profile zadumane,
Twarze wasze kamienne
Zwrócone ku tumanom.

Życia wasze minione
Jak kamienie w strumieniu.
Bracia, siostry rodzone,
Mówicie po imieniu.

Wołacie mnie ku sobie,
Ale jeszcze chwileczka,
Tam gdzie dziś łąki koszą,
Inna woła piosneczka.

Nie bądźcie tacy smutni,
Przyjaciele tatrzańscy,
Słuchajcie! Gęśliki utną:
Bartuś gra na Żywczańskiem.

VIII

DZWONY KOPENHASKIE

Dzisiaj w radio słyszałem
Sygnał niespodziewany,
To na ratuszu w Kopenhadze, daleko
Za morzem tak dzwony dzwonią.

Cztery nuty w dół i w górę,
Tak samo zbyrczą owce na hali,
Bracia zamorscy, tak samo
Brzmią nasze dzwonki na hali.

O moje szczęśliwe życie,
Jakeś mi się prędko odmieniło.
Jakeś, strumyku, upłynął,
Jakeś wysechł, jakeś zubożał,
Dzwoniący jak owce na hali.

Jeszcze pójdziemy w górę,
Ty dzwonie kopenhaski,
Jeszcze posłuchamy na szczytach,
Jak owce zbyrczą po halach,
Jak pokrzykują juhaski.

Na szczycie słońce się pali,
A w dołach niebieska mgła.
Przez cały dzień z oddali
Jak szczęścia, jak szczęścia znak
Zbyrczą dzwonki na hali.
Słuchaj ich, słuchaj ich.

IX

NA STARYM CMENTARZU

Ach, jakież tutaj krzyże,
Jakie tutaj śliczności,
Na niziutkich mogiłkach
Kwitną kwiaty wieczności.

Z tych drewnianych palików,
Z tych góralskich kwiatuszków
Wznoszą się jak płomyki
W kształcie sinych dzbanuszków.

Duszyczki niespokojne,
Czemuż ogień was pali,
Skąd płomienie pośmiertne?

— My kochali, kochali.

X

PIOSENKA

W starości, w samotności,
Zostań ze mną, piosenko,
Któż czoło pomarszczone
Pogładzi lekką ręką?

Zostań, dźwięku cichutki,
Zostań, słowo polotne,
Żeby moje czekanie
Nie było takie samotne.

Na kamieniu, na skale
Rosa siada kroplami,
Chłodem spada na czoło
Ciche słowo z nutami.

Z nutami nuconymi
Na dalekim Podhalu,
Zostań ze mną, piosenko,
Żebym tak nie miał żalu...

Pośpiewamy po trochu,
Pomyślimy, kochana,
Zostań, piosnko, tu przy mnie
Aż do samego rana.

Nocą gwiazdy wysokie
Spać nie dają mi wcale,
A może to nie gwiazdy,
Może smutki czy żale?

Za tym życiem spłyniętym,
Za tym życiem straconym,

Za tym sianem pachnącym,
Za księżycem zielonym...

W samotności, w starości,
Gdy się nie śpi nocami,
Słychać, idą kosiarze,
Brzęczą piosnki kosami.

Aż do rana tak chodzą
Pod moimi oknami,
A o świcie o trawę
Uderzają kosami.

Zostań ze mną do świtu,
Śpiewaj ze mną, piosenko,
Aż mnie kosiarz zielony
Uderzy mocną ręką.

Jarosław Iwaszkiewicz

Alberto Moravia

ROMOLO I REMO

...Nie można porównywać głodu z żadną inną potrzebą człowieka. Spróbujcie powiedzieć na głos: — Muszę sobie kupić grzebień... muszę sobie kupić buty... muszę sobie kupić chustkę. — Zamilknijcie na chwilę dla zaczerpnięcia tchu i powiedzcie: — Muszę coś zjeść — a sami zaraz wyczujecie różnicę. Nad każdą inną rzeczą możecie się zastanawiać, możecie jej szukać, przebierać a nawet z niej zrezygnować, natomiast kiedy przyznajecie się sami przed sobą, że musicie coś zjeść, nie macie ani sekundy czasu do stracenia: albo zdobędziecie ten posiłek, albo umrzecie z głodu. W tym roku, dnia piątego października, o godzinie dwunastej w południe usiadłem koło fontanny na Piazza Colonna i powiedziałem do siebie: — Muszę coś zjeść! — Rozmyślając nad tym miałem wzrok utkwiony w ziemię i kiedy podniosłem oczy, zobaczyłem całe Corso zamglone i drgające: nie jadłem od dwudziestu czterech godzin; jak wiadomo, kiedy samemu jest się głodnym, wówczas wszystko dokoła także zdaje się wygłodzone, to znaczy chwiejne i drgające, jak gdyby wszystkie przedmioty także były głodne. Potem pomyślałem, że za wszelką cenę muszę zdobyć jakiś posiłek i pomyślałem także, że jeżeli będę zwlekał dłużej, nie będę miał siły nawet na myślenie, zacząłem się więc zastanawiać nad sposobem zdobycia go. Jednakże w takim pośpiechu trudno o rozsądny pomysł i te wszystkie, które przychodziły mi do głowy, nie były to pomysły, ale mrzonki: wsiadam do tramwaju, wyciągam komuś portfel, uciekam; wchodzę do sklepu, podchodzę do kasy, duszę kasjera, uciekam. Czułem, że ogarnia mnie panika, i pomyślałem: „Niech tam, opłaci mi się nawet, żeby zaaresztowano mnie za obrazę władzy, co jak co, ale zupę na pewno dadzą mi w komisariacie". W tej samej chwili jakiś chłopaczek, stojący obok mnie, zawołał swego kolegę: — Romolo! — Na ten okrzyk przypomniał mi się inny Romolo, który służył razem ze mną w wojsku. Miałem wówczas taką słabostkę, że opowiadałem mu o sobie zmyślone historie, a mianowicie, że mieszkam na wsi, że doskonale mi się tam powodzi, podczas gdy w rzeczywistości wcale ze wsi nie pochodzę: urodziłem się pod Rzymem w Prima Porta. Ale owa słabostka mogła mi się w tej chwili przydać. Romolo otworzył knajpkę w okolicy Panteonu. Pójdę do niego i zjem ten upragniony obiad. Potem, kiedy przyjdzie do płacenia rachunku, zacznę mówić o przyjaźni, o wspólnych latach służby wojskowej, wspominać... Na pewno nie każe mnie zaaresztować.

Podszedłem więc przede wszystkim do wystawy sklepowej i przejrzałem się w lustrze. Co za traf, że ogoliłem się dzisiaj rano — brzytwą i mydłem mojego gospodarza, woźnego sądowego, który wynajmował mi klitkę pod schodami. Koszula nie należała do najczyściejszych, ale też nie raziła: nosiłem ją tylko cztery dni. Ubranie szarozielonkawe wyglądało jak nowe, ofiarowała mi je pewna miłosierna osoba, żona mego kapitana z okresu wojny. Krawat jednakże był wystrzępiony, koloru czerwonego, miał już chyba z dziesięć lat. Podniosłem kołnierzyk i zawiązałem węzeł w ten sposób, że jeden koniec krawata był teraz o wiele dłuższy od drugiego. Schowałem tę krótszą część pod dłuższą i zapiąłem marynarkę na wszystkie guziki. Kiedy odchodziłem od lustra, zakręciło mi się w głowie, widocznie z wysiłku, jaki włożyłem w ocenę swojej osoby, i wpadłem prosto na policjanta, stojącego na rogu chodnika. — Uważaj, jak idziesz — powiedział — pijany jesteś, czy co?! — Miałem ochotę mu odpowiedzieć: — Tak, pijany głodem. — Chwiejnym krokiem skierowałem się w stronę Panteonu.

Znałem adres knajpy, ale kiedy się tam znalazłem, myślałem, że wzrok mnie myli: mikroskopijne drzwiczki w głębi ślepego zaułka, a parę kroków dalej pełen po brzegi śmietnik. Szyld jaskrawoczerwonego koloru opiewał: „Jadłodajnia, kuchnia domowa". Na wystawie, także wymalowanej na czerwono, znajdowało się tylko jedno jabłko. Powtarzam: jedno jabłko, bynajmniej nie żartuję. Powoli zaczynałem rozumieć, ale już wchodziłem do środka. Kiedy znalazłem się w jadłodajni, zrozumiałem wszystko i na chwilę uczucie zmieszania zapanowało nad głodem. Jednakże zdobyłem się na odwagę i usiadłem przy jednym z nielicznych stolików, w pokoiku opustoszałym i ciemnym.

Brudna zasłonka za bufetem zakrywała drzwi wiodące do kuchni. Uderzyłem pięścią w stół: — Kelner! — Natychmiast powstał w kuchni ruch, zasłonka uchyliła się, ukazała się za nią i zaraz znikła twarz Romola. Przeczekałem chwilę i znowu uderzyłem w stół. Tym razem Romolo wszedł, zapinając w pośpiechu biały kitel, wystrzępiony i obwisły. Podszedł do mnie z nadskakującym: — Do usług — tak pełen nadziei, że aż serce mi się ścisnęło. Ale trudno, nawarzyłem piwa i trzeba było je wypić. Powiedziałem: — Chciałbym coś zjeść. — On zaczął wycierać stolik kawałkiem szmaty, kiedy skończył, popatrzał a mnie i powiedział: — Przecież to Remo!

— Poznajesz mnie — odrzekłem z uśmiechem.

— Jakbym cię mógł nie poznać... czyśmy nie byli razem w wojsku? Czy nie nazywano nas Romolo, Remo i Wilczyca, z powodu tej dziewczyny, do której obaj sadziliśmy koperczaki? — Jednym słowem wspomnienia. Było jasne jak słońce, że on przywołuje te wspomnienia nie przez sympatię do mnie, ale dlatego, że jestem klientem. Co więcej, jedynym klientem, bo jadłodajnia była całkiem pusta. Niewielu musiał mieć tych klientów, więc także i wspomnienia mogły się przydać do zgotowania mi gorącego przyjęcia.

Na koniec poklepał mnie po ramieniu: — Remo, mój stary! — Potem zwrócił się w stronę kuchni i zawołał: — Loreto! — Zasłonka uchyliła się i pokazała się korpulentna kobiecina w fartuchu; twarz miała nieufną i zgorzkniałą. On wskazał na mnie, mówiąc: — To jest Remo, o którym ci tyle opowiadałem. — Ona uśmiechnęła się półgębkiem i zrobiła powitalny gest. Za matką wysuwały główki dzieci, chłopiec i dziewczynka. Romolo ciągnął dalej: — Jak to ładnie z twojej strony, żeś przyszedł... jak ładnie. — Powtarzał „jak ładnie"

niczym papuga, było oczywiste, iż czeka na to, abym zamówił obiad. Powiedziałem: — Słuchaj, Romolo, jestem przejazdem w Rzymie... jeżdżę w interesach handlowych... ponieważ i tak musiałem coś zjeść, pomyślałem sobie: Dlaczego nie miałbym zjeść u mojego przyjaciela Romola? —

— To ładnie z twojej strony — odrzekł na to — co by ci tu smacznego przygotować, *spaghetti*?

— Oczywiście.

— *Spaghetti* z masłem i parmezanem... będą prędzej gotowe i są lżej strawne... A potem co?... dobry befsztyczek? Kawałek pieczeni cielęcej? Albo polędwiczki? A może zraziki duszone w maśle?

Były to wszystko najprostsze dania, każde z nich mógłbym przyrządzić sobie sam, na maszynce spirytusowej. Powiedziałem bezlitośnie: — A jagnię? Nie masz czasem młodziutkiego jagniątka?

— Ogromnie mi przykro... przygotowujemy je dopiero na wieczór.

— No dobrze... wobec tego sznycel z jajkiem, *à la* Bismarck.

— Oczywiście, *à la* Bismarck... z kartofelkami?

— Z sałatą.

— Tak jest, z sałatą... do tego wino, wytrawne?

— Wytrawne.

Powtarzając: „wytrawne" udał się do kuchni i zostawił mnie samego przy stoliku. W dalszym ciągu z osłabienia kręciło mi się w głowie; zdawałem sobie sprawę z tego, że popełniam po prostu świństwo, ale prawie że zadowolony byłem ze swego postępowania. Głód budzi najokrutniejsze instynkty: Romolo był może jeszcze bardziej wygłodzony niż ja i w gruncie rzeczy sprawiało mi to pewną przyjemność. A tymczasem cała rodzina odbywała w kuchni naradę: słyszałem, jak Romolo mówi coś szeptem, niespokojnie, z naciskiem, a żona niechętnie mu odpowiada. Na koniec zasłonka uchyliła się, wybiegły dzieci i co sił w nogach popędziły do drzwi wyjściowych. Zrozumiałem, że Romolo nie ma może w jadłodajni nawet bochenka chleba. W chwili kiedy zasłonka odchyliła się, zobaczyłem żonę Romola, która stała przed kuchnią i rozdmuchiwała wygasłe palenisko. On wyszedł po chwili z kuchni i usiadł naprzeciwko mnie, przy stoliku.

Przysiadł się do mnie, żeby dotrzymać mi towarzystwa, dopóki dzieci nie wrócą ze sprawunkami. Zagadnąłem go znowu bez odrobiny litości: — Milutko urządziłeś sobie ten lokalik... dobrze ci idzie?

On, spuszczając oczy, odpowiedział: — Tak, dobrze... jak sam wiesz, jest kryzys... poza tym dzisiaj mamy poniedziałek... ale zazwyczaj trudno przecisnąć się między stolikami.

— Obrosłeś już w piórka, co?

Zanim odpowiedział, spojrzał na mnie. Miał twarz okrągłą, pyzatą, typową twarz właściciela knajpy, ale smutną, bladą, zarośniętą długą brodą. Po chwili rzekł: — A ty jak się urządziłeś?

Odpowiedziałem niedbale: — Nie mogę narzekać... te swoje sto pięćdziesiąt tysięcy lirów miesięcznie zawsze zarobię... ale pracuję ciężko.

— Na pewno nie tak jak ja.

— Licho wie... wy, restauratorzy, macie aksamitne życie: ludzie mogą sobie odmawiać wszystkiego innego, ale jeść muszą... mógłbym iść o zakład, że odłożyłeś już sobie ładne parę groszy.

Tym razem milczał i tylko się uśmiechnął: ten uśmiech był po prostu rozdzierający, ogarnęło mnie uczucie litości. Na koniec powiedział jakby przepraszając: — Remo, czy pamiętasz, mój stary, jak byliśmy razem w Gaeta? — Jednym słowem chciał wrócić do wspomnień, bo wstyd mu było kłamać, a także dlatego, że wiązały się one z najszczęśliwszym okresem w jego życiu. Tym razem wzbudził we mnie tak wielką litość, że aby zrobić mu przyjemność, powiedziałem, że doskonale pamiętam. Od razu się ożywił i rozgadał, od czasu do czasu klepał mnie po ramieniu a nawet się śmiał. Tymczasem wrócił chłopczyk, szedł na palcach, z nabożeństwem ściskając w obydwu rączkach butelkę wina, jak gdyby to był Przenajświętszy Sakrament. Romolo nalał mi wina, poprosiłem, żeby nalał i sobie, co uczynił natychmiast. Po wypiciu stał się jeszcze rozmowniejszy, najwidoczniej i on był na czczo. I tak na pogawędce i piciu upłynęło ze dwadzieścia minut, a potem zobaczyłem jak we śnie, że wraca także dziewczynka. Biedactwo: tuliła do piersi zawiniątko z zakupami, w którym było wszystkiego po trochu: befsztyk, opakowany w żółty papier, sznycel w ciemnym pergaminie, masło i ser w przetłuszczonej bibułce, główka sałaty i — tak mi się przynajmniej wydało — mała buteleczka oliwy. Poszła prosto do kuchni, poważna, zadowolona z siebie. Kiedy przechodziła, Romolo poprawił się na krześle w taki sposób, żeby ją zasłonić, po czym dolał sobie wina i wrócił do wspomnień. A tymczasem słyszałem, jak matka w kuchni mówi coś do córki i córka tłumaczy się odpowiadając cicho: — Nie chciała mi dać na kredyt. — Jednym słowem nędza, skrajna, ostateczna, większa nawet od mojej.

Ale cóż, byłem głodny i kiedy dziewczynka przyniosła mi talerz makaronu, rzuciłem się na jedzenie bez cienia wyrzutów sumienia; co więcej, świadomość, że obżerałem się w obecności nędzarzy, jeszcze podsycała mój apetyt. Romolo spoglądał na mnie z zazdrością, co musiało nasunąć mi myśl, że on rzadko kiedy pozwolić sobie może na *spaghetti*. — Chcesz spróbować? — zapytałem. Potrząsnął głową przecząco, ale ja nadziałem makaron na widelec i włożyłem mu go do ust. On powiedział. — Nie ma co... dobry — jak gdyby mówił do siebie.

Na drugie danie dziewczynka przyniosła mi sznycel z jajkiem i sałatą; Romolo zawstydził się widocznie, że patrzy na każdy kęs, jaki podnoszę do ust, i poszedł do kuchni. Jadłem więc sam i jedząc zdałem sobie sprawę z tego, że nieomal upiłem się tym obiadem. Ach, jak to przyjemnie jeść, kiedy jest się głodnym! Wkładałem do ust kawałki chleba, popłukiwałem je winem, żułem, połykałem. Od lat nie jadłem z taką przyjemnością.

Dziewczynka przyniosła mi owoce, a ja zażądałem jeszcze kawałka parmezanu, żeby zagryźć nim gruszkę. Kiedy skończyłem jeść, rozparłem się na krześle, wysysając kostkę od kotleta, a cała rodzina Romola wyszła z kuchni, stanęła przede mną, wlepiając we mnie oczy jak w jakiś cenny przedmiot. Romolo, może dlatego, że sobie podpił, był wesoły i opowiadał o naszych przygodach z dziewczętami za czasów służby wojskowej. Natomiast jego żona, o twarzy nalanej, pomazanej węglem, była smutna. Popatrzyłem na dzieci blade, niedożywione, o wielkich, zajmujących połowę twarzy oczach. Poczułem nagle litość a zarazem wyrzuty sumienia. Tym bardziej że żona Romola powiedziała: — Mój Boże, żeby chociaż kilku klientów takich jak pan przychodziło na każdy posiłek, to moglibyśmy lżej odetchnąć.

— Dlaczego — zapytałem, udając greka — nikt tu nie przychodzi?

— Przychodzą — odpowiedziała — a najwięcej wieczorem... ale to wszystko biedacy, przynoszą własny prowiant, zamawiają wino... ale przed południem... rozpalam wprawdzie ogień, ale nikt nie przychodzi.

Nie wiem dlaczego jej słowa rozgniewały Romola, który powiedział — Skończ raz z tym lamentowaniem... przynosisz mi nieszczęście.

Żona odpowiedziała mu z miejsca: — Jeżeli o to idzie, to ty nam przynosisz nieszczęście... ty nas zapeszasz... ja haruję tak, że omal ducha nie wyzionę, ty nic nie robisz, tylko spędzasz czas na swoich żołnierskich wspomnieniach, to które z nas dwojga jest winne naszych nieszczęść!?

Oni dogadywali sobie, a ja, oszołomiony rozkosznym uczuciem sytości, przemyśliwałem nad tym, jak tu się wykręcić od płacenia rachunku. Opatrznościowy wprost okazał się dla mnie wybryk Romola, który podniósł rękę i wymierzył żonie policzek. Ona bez chwili wahania pobiegła do kuchni i wróciła z długim, ostrym nożem, z gatunku tych, jakich używa się do krajania szynki. Krzyczała: — Zabiję cię! — i rzuciła się na niego ze wzniesionym w górę nożem. On, przerażony, uciekał po całej salce, wywracając stoły i krzesła. Dziewczynka wybuchnęła płaczem, chłopczyk poszedł do kuchni za przykładem matki i wracał teraz uzbrojony w tasak, ale kogo z rodziców zamierzał bronić, nie wiem. Zrozumiałem, że nadeszła odpowiednia chwila: teraz lub nigdy. Wstałem, mówiąc: — Spokój, do diabła, uspokoicie się czy nie? — I powtarzając: „spokój, spokój" wyszedłem na dwór i znalazłem się w zaułku. Przyśpieszyłem kroku, zacząłem biec; na Piazza del Pantheon szedłem już normalnym krokiem i skierowałem się w stronę Corsa.

WYLOSOWANY

Remo, Ettore, Luigi i ja umawialiśmy się zazwyczaj co niedzielę przed kinem trzeciej kategorii, za Porta San Paolo. Rzadko jednak oglądaliśmy filmy, bo nie starczało nam pieniędzy na bilety. Wszyscy czterej mieliśmy po osiemnaście lat, wszyscy czterej byliśmy bezrobotni, wszyscy czterej bez grosza przy duszy. To znaczy mieliśmy trochę drobniaków, ale były one przeznaczone na papierosy, które są przecież ważniejsze niż kino. Zanim zresztą zapaliliśmy papierosa, oglądaliśmy go zawsze po kilka razy i wypalali wspólnie, kolejno zaciągając się dymem. Jak wiadomo, w niedzielę każdy wkłada najlepsze ubranie, ale nasze najlepsze ubrania były najgorszymi ubraniami naszych ojców i braci, którzy oddawali je nam w spadku wtedy, kiedy tak były zniszczone, że sami nie chcieli ich już nosić. Ja na przykład chodziłem w ubraniu po moim bracie; spodnie i rękawy skrócono mi w domu, ale marynarka była dla mnie dwa razy za szeroka w ramionach. Sytuację ratowało to, że nosiłem pod nią czerwoną trykotową koszulkę z kołnierzykiem, w której było mi bardzo do twarzy, bo mam jasne włosy i niebieskie oczy. Pozostała trójka wyglądała nielepiej ode mnie: obwisłe spodnie, takież marynarki, koszulki sportowe. Przyjaciół uczynił z nas przede wszystkim niedostatek, zespalając całą

czwórkę w pogoni za rozrywkami, których nie potrafiliśmy się wyrzec: razem wdrapywaliśmy się na parkany, żeby rozkoszować się meczami piłki nożnej nie płacąc wstępu; razem oglądaliśmy w lecie, z okna Luigiego, filmy wyświetlane na otwartym powietrzu; razem w jakimś ustronnym kąciku pod murem grywaliśmy w karty i to nie na pieniądze, ale na guziki.

Tak więc pewnej niedzieli zebraliśmy się jak zwykle przed kinem. Było ono własnością tęgiego młodego człowieka imieniem Alfredo, który znał Rema i czasami, kiedy sala nie była przepełniona, wpuszczał nas bez biletów. Tego dnia jednak Alfredo powiedział od razu: — Dzisiaj nic z tego, chłopcy. — I pokazał nam wywieszoną nad kasą kartkę, na której było napisane: „Biletów bezpłatnych nie wydaje się".

Remo nie ustępował: — Posłuchaj... wpuść nas po dwóch... dwóch teraz, a dwóch na następny program. — Ale Alfredo, niewzruszony, potrząsnął głową przecząco, nie odrywając oczu od bloczka z biletami.

Ponieważ jednak nie opuściła nas ochota na kino, staliśmy dalej w przedsionku, oglądając fotosy i wchodzących ludzi. I oto przed fotosami nieśmiało zatrzymują się dwie dziewczyny, jedna brunetka, a druga blondynka. Brunetka miała na sobie obcisłą bluzeczkę z czarnego, nieco wytartego aksamitu i czerwoną spódnicę z cienkiego płócienka, która przypominała halkę, tak była sterczącą i szeleszczącą. Dziewczyna ta spodobała mi się od razu: śniada jak Cyganka, oczy miała czarne jak węgiel, pełne życia, usta duże, czerwone, drobną figurkę, zręczne ruchy. Blondynka natomiast nie była w moim guście: gruba, o wydatnym biuście i szerokich biodrach; miała szaroburą sukienkę, pocerowane pończochy na grubych nogach, a twarz szeroką, czerwoną, pokrytą puszkiem jak brzoskwinia. Blondynka była bez torebki, brunetka i owszem, trzymała w ręku woreczek z czarnego aksamitu, ale tak niepozorny i płaski, że mógłbym przysiąc, iż w środku nie znalazłoby się nawet chusteczki. Trąciłem łokciem Rema, wskazując wzrokiem na dziewczęta, a on wymownym spojrzeniem dodał mi odwagi. Wysunąłem się więc naprzód i zapytałem:

— Czy wolno nam będzie zaprosić panie do kina?

Brunetka obejrzała się natychmiast i odpowiedziała: — Nie, dziękujemy... czekamy tu na kogoś.

Zapytałem z lekką ironią: — Na kogo czekacie? Może na waszych narzeczonych?

Ona odpaliła z miejsca: — A dlaczegóżby nie? Nie wierzycie, że jesteśmy zaręczone?

— Wierzymy... wierzymy... zdarzyło się ślepej kurze ziarno.

— Aha, to niby my jesteśmy kury?

— No pewnie.

— A wy koguty?

— Oczywiście.

— Nieprawda, wy jesteście podskubane kurczaki — powiedziała tym swoim lekko zachrypniętym głosem — niewypierzone kurczaki.

— Co macie nam do zarzucenia?

— Nic. — I nagle powzięła decyzję: — Jeżeli chcecie, możecie zaprosić nas do kina — odpowiedziała, ujmując palcami rąbki spódnicy i składając lekki ukłon, jak gdyby chciała nas ośmielić.

Zmieszałem się, o kinie napomknąłem tylko dlatego, żeby przełamać pierwsze lody. Ale pieniędzy na bilety nie mieliśmy nawet dla siebie, a co dopiero dla nich. Odrzekłem więc: — Powiedziawszy prawdę, nie mamy pieniędzy na kino... mówiłem o tym ot tak sobie.

Brunetka zaczęła się śmiać, pokazując dwa rzędy ślicznych, białych zębów: — Od początku byłyśmy tego pewne! — Blondynka powiedziała coś do niej po cichu, ale ona patrząc na mnie wyzywająco wzruszyła ramionami, po czym dodała: — Zresztą to nie ma znaczenia... mili z was chłopcy, chociaż nie macie pieniędzy... nie zależy nam na kinie... chodźmy na spacer.

— Chodźmy na spacer.

Oddaliliśmy się od kina i weszliśmy na opustoszałą ulicę, biegnącą wzdłuż murów za Porta San Paolo. Brunetka szła na przedzie, a my tłoczyliśmy się dokoła niej, bo, jak zauważyłem od razu, wpadła nam w oko wszystkim czterem. Blondynka, nadąsana, wlokła się z tyłu sama. Brunetka najwyraźniej nas kokietowała: śmiała się, dowcipkowała. Miała oryginalny chód: poruszała nogami w taki sposób, że przy każdym kroku jej czerwona spódnica powiewała niczym chorągiew; prześcigaliśmy się wszyscy w okazywaniu jej względów, ale do blondynki nikt nie odezwał się ani słowem. Jak już wspomniałem, brunetka ogromnie mi się spodobała, drażniło mnie więc i gniewało, że i tamci jej nadskakują. Kiedy ujmowałem ją pod ramię, drugi chwytał ją pod rękę z przeciwnej strony; kiedy patrzałem na nią, inny wścibiał nos, żeby przyjrzeć się jej także; kiedy zaczynałem mówić miłe słówka, jeszcze inny wtrącał natychmiast swoje trzy grosze. Na koniec, zniecierpliwiony, powiedziałem do Luigiego, który zachowywał się najbardziej obcesowo: — Odczep się... mógłbyś się zająć Elizą!

Eliza była to owa blondynka, która szła kilka kroków za nami, gryząc źdźbło trawy. Brunetka przytaknęła ze śmiechem: — Właśnie, dlaczego nikt nie zajmuje się Elizą?

— Co do mnie, doskonale mogę obejść się bez towarzystwa... lubię być sama — odpowiedziała nachmurzona Eliza.

— A dlaczego ty nie zajmiesz się Elizą? — zapytał Luigi.

— No pewnie — odrzekła, śmiejąc się, brunetka — dlaczego pan nie miałby zająć się Elizą?!

Poczułem nagle, że ogarnia mnie gniew, i odpowiedziałem: — Wiecie, co mi się przypomina na wasz widok? Sfora psów rzucających się na jedną kość... ja zajmę się teraz Elizą... tak, moi panowie... a wam życzę dobrej zabawy. — Bez chwili wahania podszedłem do Elizy i ująłem ją pod rękę, mówiąc: — No co, Elizo?... między nami zgoda?

— Nie kłóciliśmy się przecież — odpowiedziała powściągliwie.

I szliśmy dalej zakurzoną ulicą, mijając jedną po drugiej baszty na murze. Zorientowałem się szybko, że mój manewr powiódł się na całej linii: brunetka nie była już teraz taka rozbawiona i chociaż chichotała i krygowała się w dalszym ciągu, oglądała się co chwila i rzucała na mnie i na Elizę spojrzenia pełne zazdrości.

Powiedziałem Elizie: — Co się stało twojej przyjaciółce? O co jej idzie?

A ona odpowiedziała: — To kokietka... wszystkich mężczyzn chciałaby mieć dla siebie.

— Widzisz, a ja ciebie wybrałem... zadowolona jesteś?

Nic nie odpowiedziała, może przez nieśmiałość, i silniej przycisnęła się do mego ramienia.

Doszliśmy tymczasem do końca ulicy i zawróciliśmy, dowcipkując i śmiejąc się nieustannie. Niedługo znaleźliśmy się znowu tam, skąd wyruszyliśmy, przed kinem. Brunetka zatrzymała się nagle i powiedziała: — Każecie nam więc się przez godzinę po tym kurzu... Co ciekawszego możecie nam zaproponować?... Jeżeli nic innego nie przyjdzie wam do głowy, to lepiej, żebyśmy się rozstali.

Eliza, uszczęśliwiona, że trzymam ją pod rękę, ośmieliła się wtrącić: — Ofiarowują nam przecież swoje towarzystwo. — Ale brunetka nie zwróciła uwagi na jej słowa i ciągnęła dalej: — Posłuchajcie, mam pewien pomysł... Czy macie wszyscy razem tyle pieniędzy, żeby wystarczyło na dwa bilety?

Popatrzyliśmy na siebie. Powiedziałem: — Chyba tak... jak myślisz, Remo?

— Tak — potwierdził Remo.

— W porządku... Napiszę teraz wasze imiona na czterech karteczkach, włożymy je potem do czapki i wylosujemy... Ten, którego imię wyciągniemy, wybierze jedną z nas i pójdzie z nią do kina na koszt trzech pozostałych... Zgadzacie się?

Znowu popatrzyliśmy na siebie. Propozycja była zachęcająca i niezachęcająca zarazem. Była zachęcająca, bo brunetka podobała się nam wszystkim i każdy wiedział, że jeżeli zostanie wylosowany, wybierze z kolei ją; nie była zachęcająca, bo nikomu nie uśmiechało się płacić za wstęp do kina z dziewczyną swojemu koledze. Na koniec powiedziałem: — Zgadzam się. — Tak więc i trzem pozostałym nie wypadało zrobić nic innego, jak wyrazić swoją zgodę.

— Doskonale — zawołała — dajcie mi przede wszystkiem pieniądze, a poza tym ołówek i czapkę. — Ociągając się, przetrząsnęliśmy kieszenie: zebrała się sumka, wystarczająca na dwa bilety, a nawet trochę więcej. Remo dał brunetce swoją czapkę, Luigi króciutki ołówek. Wzięła pieniądze, podniosła starą gazetę, oderwała cztery wąskie paseczki, odeszła kilka kroków dalej pod mur i zawołała: — Powiedzcie mi teraz, jakie są wasze imiona?

Powiedzieliśmy. Wypisała je, włożyła karteczki do czapki i potrząsając nią podeszła do przyjaciółki: — Ciągnij! — zawołała.

Eliza usłuchała; rozwinęła karteczkę i zawołała z triumfem: — Giulio!

Było to moje imię. Wystąpiłem naprzód, mówiąc: — Wypadło na mnie. — I bez chwili namysłu wskazałem na brunetkę: — Wybieram panią.

Brunetka wybuchnęła śmiechem, okręciła się dokoła i zawisła na moim ramieniu; wszystko razem nie trwało dłużej niż sekundę: brunetka stała przy moim boku, kino znajdowało się na przeciwległym chodniku, a blondynka z czapką w ręku zamieniła się w słup soli. Po chwili Remo krzyknął: — To jakaś machlojka!... Ona chciała Giulia i wypadło na Giulia!

Drugi powiedział: — Nie liczy się.

Zaprotestowałem: — Dlaczego nie ma się liczyć? Losowaliśmy przecież.

Ale Remo chwycił swoją czapkę i zaczął rozwijać pozostałe karteczki. Nagle ryknął: — Nie liczy się! Nie liczy się! Na wszystkich kartkach jest napisane Giulio!

— Skądże.

— No, to zobacz sam!

Istotnie tak było. Brunetka roześmiała się i powiedziałe bez cienia zmieszania: — Trudno... teraz już za późno... my idziemy do kina... Do widzenia!

Remo zastąpił mi drogę i powiedział twardo: — Najpierw oddawaj pieniądze!

— Jutro oddam — odpowiedziałem.

— Nie ma tak dobrze... oddasz natychmiast.

Brunetka wtrąciła półgłosem: — Nie daj się! — Dodało mi to odwagi, stanąłem przed Remem i powiedziałem: — Pieniądze oddam jutro... a teraz jazda stąd, przestań mi się plątać pod nogami.

Ledwie zdążyłem wypowiedzieć te słowa, Remo rzucił się na mnie a za nim dwaj pozostali i po chwili wszyscy czterej tarzaliśmy się po ziemi, tłukąc się niemiłosiernie. Jestem silny, ale ich było trzech, a ja jeden, i z pewnością szybko daliby sobie ze mną radę, gdyby nie znajdujący się w pobliżu policjant, który huknął: — Dalej chłopaki, co się tutaj dzieje?... Mówię do was, no, dalejże!

Wstaliśmy wszyscy czterej, zdyszani, zakurzeni. Remo wykrzyknął z wściekłością: — Oddaj pieniądze! — Ale w tej samej chwili brunetka śmiało wysunęła się naprzód i powiedziała: — Nas dwoje, on i ja, jesteśmy zaręczeni... wyszliśmy razem na spacer... ci trzej szli za nami krok w krok i nie dawali nam spokoju... Panie policjancie, niech im pan każe stąd odejść... Co to za typki? Czego od nas chcą?... My chcemy spokojnie pospacerować.

Muszę przyznać, że jej bezczelność nawet mnie wprawiła w zdumienie. Policjant powiedział surowo: — Proszę się rozejść... spokój... bo jak nie... — A oni, oniemiali, cofali się, patrząc na nas. Kino znajdowało się naprzeciwko, wziąłem brunetkę pod rękę i przeszliśmy przez ulicę. Remo krzyknął w moją stronę: — Jutro się policzymy! — ale ani on, ani dwaj pozostali nie mieli odwagi zbliżyć się do nas, bowiem policjant nie ruszał się z miejsca. Weszliśmy do kina. Powiedziałem do Alfreda: — Dwa na parter! — a brunetka podsunęła mu pieniądze. Kiedy wchodziliśmy na salę, powiedziała: — Aleśmy ich wykiwali, co?

Zapytałem: — Jak ci na imię?

Ona odpowiedziała: — Na imię mi Assunta.

Przełożyła
Zofia Ernst

Tadeusz Różewicz

SŁOWO

Jerzemu Tchórzewskiemu

I

To słowo wypowiedziane
mimo woli
połknięte w połowie
rosło we mnie
huczało w opustoszałym
nagle świecie

oderwało się ode mnie
pędziło mnie z miejsca na miejsce
przybierało różne barwy
znaczenia kształty

chciałem je chwycić
skrępować połknąć
ale ono mnożyło się
napełniało twarze obcych ludzi
książki meble
pomniki
ciała kobiet
mięso chleb

straszyło

nie mogłem go poznać
podawane z ust do ust
dwuznaczne

wyostrzyło się
w miecz obosieczny
świecący

szukałem ratunku
w rysunkach dzieci
gdzie ludzie są podobni do kotów
i chodzą w zielonych
cylindrach
gdzie słońca są czarne
i kwadratowe
gdzie

szukałem ratunku
w słownikach
odczytywałem z nadzieją

prorok
prosektorium
proskrypcja
protokół
prycza
pryncypialny
protoplazma

ukrywałem się w stylistykach
wśród koprofagów megafonów
satyryków filatelistów kibiców
na wystawie kanarków
w kartotekach
w żywotach męczenników
między gwiazdami
między nogami kobiet
w rozkładach
jazdy

wargi nocy i dnia
rozwarły się

II

Układam obok siebie
czarne i białe kwadraty
w szachownicę
czy może być
jaśniejsza kompozycja

III

Niebo wisi nade mną
jak jaje czyste przeźroczyste
w którym żółte słońce
karmi
kroplę krwi

w świetle
spada moja głowa
raz koło razu
jak kamienny tłuk

wparty w ziemię
czterema nogami
podnoszę głowę

1956

Tadeusz Różewicz

Józef Kuśmierek

PRZYGODA W DRODZE DO ZAKOPANEGO

I

Nie ukrywam, do Zakopanego jeździłem nie po to, by pisać reportaże — powody były inne.

Trzy lata minęły, jak przeniesiono mnie z redakcji gazety w wojewódzkim mieście B. do Warszawy. Tam w B. zostali moi znajomi i przyjaciele, tu otrzymałem podwyżkę i nie macie pojęcia, jak się cieszyłem z tego awansu, który uważałem za sprawiedliwy.

Moi nowi koledzy w Warszawie przyjęli mnie tak życzliwie, że byłem tym wprost oczarowany. Jako nieznany nikomu dziennikarz z prowincji po kilku dniach byłem już z większością swoich nowych kolegów — wśród nich znajdowało się wielu wybitnych publicystów — na ty. Sam nie wiem, kiedy poznałem wiele aktorek, aktorów, malarzy — ludzi, wokół których krążyły legendy. Piłem, tańczyłem, bawiłem się z nimi. Witano mnie wszędzie uprzejmie, pytano życzliwie, jakie znów draństwa wykryłem, i słuchano, jak mi się wydawało, z zaciekawieniem. Historie, jakie opowiadałem, mogłyby uchodzić za wesołe, gdyby nie były prawdziwe i nie dotyczyły rzeczywistych, nieszczęśliwych ludzi. Powodów do nieszczęść było sporo: głupota, złośliwość, draństwo. Niestety, sporo czasu upłynęło, zanim spostrzegłem, że moi nowi znajomi traktują te opowiadania tylko jako wesołe dykteryjki, nikogo one nie obchodziły, nikt się nimi nie przejmował. Spostrzegłem także, że i mnie traktowano jako swego rodzaju dziwaka, który urozmaica monotonię ich rozmów, początkowo — jak mi się wydawało — tak ciekawych i błyskotliwych. Przez te trzy lata nie zmieniłem miejsca, jakie mi moje nowe towarzystwo już w pierwszych dniach wyznaczyło.

W pierwszym roku pobytu w Warszawie często jeszcze zaglądałem do B. odwiedzając swoich przyjaciół i starą redakcję. Jakże tu wszystko się zmieniło! Nie poznawałem starej budy, w której debiutowałem sprawozdaniem z posiedzenia Miejskiej Rady. Nie było już tych żarliwych dyskusji, redaktor naczelny nie odrzucał artykułu z jakże uroczym: „dureń jesteś i nie pokazuj mi się na oczy!"

Rok ten próbowano nazywać rokiem przełomu. Na kolegiach dyskutowano nad tym, kto i z kim chodzi do kawiarni, przedmiotem sporów stała się prywatna korespondencja. Jeden z kolegów w liście do drugiego nazwał redakto-

ra — starą kurwą. Zrobiono z tego sprawę polityczną. Obraza autorytetu partii — redaktor był członkiem KW. Kolega koledze wykradł pamiętnik, w którym ten zapisywał swoje najtajniejsze myśli. Myśli te były słuszne i sprawiedliwe, ale w stosunkach międzyludzkich przestało istnieć logiczne rozumowanie. Uczciwym w tej aferze został okrzyknięty donosiciel. Lata musiały minąć, aby donosiciel skompromitował się jako mierny aferzysta — też zresztą nie został pociągnięty do odpowiedzialności. Zarzuty formułowano w sposób uniemożliwiający uczciwą obronę. Dwóch zdolnych i dowcipnych dziennikarzy zrobiło prześliczny kawał jednemu z kierowników działu. W przeddzień zaćmienia słońca zadzwonili do niego i podając się za wydział astronomiczny Komitetu Centralnego przekazali mu komunikat odwołujący zaćmienie słońca. Kierownik działu, tytułujący się profesorem, chciał ten komunikat umieścić w gazecie. Gdy kawał się wydał, postawiono na nogi cały urząd bezpieczeństwa, aby szukał sprawców. Znaleziono ich. Zostali pociągnięci do odpowiedzialności, sprawę upolitycznio no, a „profesor" został na swoim stanowisku. Jedną z tych historii próbowałem opisać, tę z wykradzeniem pamiętnika. Nie wspomniałem słowem o ohydzie donosicielstwa, wtedy nie byłoby żadnych szans, aby artykuł mógł się ukazać. Pozmieniałem nazwiska i czas trwania akcji. Poznano jednak, kogo miałem na myśli. Sprawcę udekorowano wysokim państwowym odznaczeniem. Wezwał mnie do siebie towarzysz Niebieski i mój artykuł nazwał podważaniem autorytetu. Sprawę upolitycznio no. Sekretarz naszego związku grzmiał na zebraniach i w prywatnych rozmowach: „Nie wolno dziennikarzowi załatwiać porachunków osobistych". Trzech kolegów, do których miałem najwięcej zaufania, w wielogodzinnych rozmowach nakłaniało mnie, abym złożył samokrytykę. „Stanąłeś w obronie wroga, swoim artykułem solidaryzujesz się z wrogimi wypowiedziami." Miałem na tyle odwagi, aby samokrytyki nie składać. Zabrakło mi jej jednak, aby przyznać, że zdanie z pamiętnika uważam za uczciwe. Powtarzam je innym kolegom, tym, którzy się odznaczali jaśniejszym sądem w pewnych sprawach — oni również zgadzali się ze mną. Prosiłem, aby zajęli stanowisko w tej historii. „Czyś ty oszalał!" — odpowiadali. Inni mówili: „Że też ty stale musisz się pchać w jakąś kabałę".

Pisanie reportaży, zbieranie materiałów przestało mi dawać to zadowolenie, jakie każdemu daje jego praca. Pracowałem jak automat, jak automat notowałem numery fałszywych kwitów, treść niesłusznych opinii, tendencyjnie prowadzonych dochodzeń. W reportażach poprzestawałem na przepisywaniu kolejno tych rzeczy z notesu, nie mając siły na ich komentowanie. Gdy winnych spotykałem na innych, wyższych stanowiskach, wzruszałem ramionami. Szukałem nowych kwitów, nowych fałszywych opinii. Powoli obojętniałem, stawałem się nieczuły na ludzkie nieszczęścia, każda nowa sprawa przypominała poprzednią. Spotykałem ludzi uczciwych, lecz ci mówili tylko o draństwach i nadużyciach im wiadomych. W redakcji mówiono: „Dostrzegacie tylko drobne szczególiki i niedociągnięcia naszego życia, nie widzicie tego wszystkiego, co się u nas w kraju dzieje". Nie widział tego robotnik, któremu syna wyrzucono z uniwersytetu dlatego, że skrytykował dyrektora, więc nie widziałem i ja. Było to powodem drobnych służbowych przykrości.

Po powrocie z terenu spotykałem się ze swoimi, teraz już starymi warszawskimi przyjaciółmi. Pocieszali mnie, że durniów nigdy nie brakowało, i za-

mawialiśmy pół litra do spółki. Wracając z tych już bezcelowych wypraw w teren, zalewałem się prawie do utraty przytomności. Piłem, bo chciałem być wesoły, tak jak moi przyjaciele. Nie moja wina, że materiały przywożone z terenu nie rozweselały ani mnie, ani mojego towarzystwa. Co rano w kacu składałem sobie przyrzeczenia, że więcej pisać nie będę.

Nieraz ogarniała mnie niczym nie pohamowana wściekłość na życie, które, sam nie wiem czemu, zacząłem uważać za zmarnowane. Wybiegałem wtedy z pustego, jakże przeze mnie znienawidzonego mieszkania, jechałem na najbliższy dworzec, by wziąć się do roboty i tak jak dawniej cudzymi troskami zagłuszyć swoje własne. Coraz częściej złość ta wypalała się, zanim przyjechałem na miejsce, i wyjazd taki kończyłem bezmyślnym włóczeniem się po okolicy. Dojrzewały we mnie jakieś postanowienia, których nazwać nie potrafię, chęć dokonania czegoś, wszystko jedno czego, byle wywołać szum i rozróbkę. Miałem dość tego wypytywania: „Jakie znów nowe świństwo odkryłeś?".

Postanowiłem się zakochać. Przyznaję, że nigdy przedtem prawdziwie mocno nie kochałem, a już na pewno nie byłem kochany. Młodość moja przypadała na czas, który pozostawił zupełnie inne wspomnienia. Tu w Warszawie poznałem wiele kobiet pięknych i dowcipnych. Wyjechałem do Zakopanego z postanowieniem przeżycia wielkiej miłosnej przygody, która by pozostawiła choćby nawet nie długotrwałe, ale miłe wspomnienia. Nie mając właściwie przyjaciół, nigdy prawdziwie nie kochając, nie znajdując zrozumienia dla swojej pracy ani zadowolenia z niej, w takich niewybrednych przygodach szukałem dla siebie ratunku i nie można się temu tak bardzo dziwić.

II

Sprawiłem sobie nowy garnitur, piękny skórzany neseser, podjąłem wszystkie oszczędności, razem kilka tysięcy, i pojechałem do Zakopanego. Już w Krakowie zwróciłem uwagę na piękną, młodą, niespełna dwudziestoletnią chyba dziewczynę. Ubrana była „ciuchowo", ale bez krzykliwej elegancji. Zbieg okoliczności sprawił, że w autobusie miejsce jej wypadło koło mnie.

Zanim autobus ruszył, nawiązała się między nami rozmowa, która do Myślenic stała się tą podniecającą, pełną dwuznaczników i niedomówień wymianą słów dwojga młodych ludzi, którzy chcą sobie powiedzieć coś więcej, niż na to pozwala jednogodzinna znajomość. Jak już powiedziałem, była młoda i bardzo ładna. Dawniej, gdy byłem mniej cyniczny w tych sprawach, sądziłbym, że zakochałem się od pierwszego wejrzenia. Jechała na cały miesiąc do Zakopanego, więc i ja bez wahania oświadczyłem, że spędzę tam miesiąc, choć wiedziałem, że wywoła to konflikt z redakcją. Byłem zdecydowany raczej stracić pracę niż skracać sobie pobyt z powodów służbowych. Umówiliśmy się, że jeszcze tego samego wieczoru pójdziemy do lokalu, może do „Watry". „Ach, nie ma pan pojęcia — powiedziała — jak chciałabym uciec od tych swoich krakowskich znajomości i poznać nowych ludzi." Była zalotna, ale tą zalotnością młodych dziewcząt, które nie bardzo zdają sobie z tego sprawę.

Od Myślenic wokół nas zrobiło się pusto, a my, choć charakter naszej rozmowy w niczym się jeszcze nie zmienił, zaczęliśmy mówić półszeptem, czyniąc

sobie jakieś niewinne zwierzenia. Toteż zły byłem, gdy ktoś, szarpiąc mnie brutalnie za rękę, przerwał naszą rozmowę:

— Panie redaktorze! Pan mnie nie poznaje?

Nie poznawałem, a nawet gdybym poznawał, nie miałem najmniejszych chęci przyznać się do tego.

— O co chodzi? — zapytałem dość opryskliwie.

— Pan mnie nie pamięta — mówił gorączkowo tamten, chcąc wykorzystać każdą sekundę, jaką mu mogę poświęcić. — Pan pisał reportaż z Tykocina. Ja tam byłem sprzedawcą, chodziło o manka...

Teraz coś sobie przypominałem. Było to jeszcze w czasach, kiedy w tamtych stronach grasowały bandy. Zarząd GS-u pokrywał wszystkie swoje dość pokaźne niedobory pokwitowaniami przywódców różnych band, którzy jakoby rekwirowali towar. Absolutna, buchalteryjna ścisłość tych pokwitowań, dokładność, jakiej bandy nie mogły przestrzegać, zwróciły wówczas moją uwagę. Po zestawieniu kilku nietrudnych do wykrycia faktów okazało się, że to zarząd GS-u stworzył jeszcze jedną — od politycznej strony biorąc fikcyjną — bandę, która od strony buchalteryjnej działała z prawdziwą znajomością rzeczy. Swoimi rzekomymi napadami kwitowała wszystko to, co zarząd sprzedawał na lewo.

— Przypominam sobie — odpowiedziałem zaczepiającemu mnie facetowi — ale o co chodzi?

Zaczął mi tłumaczyć, że jest w tej okolicy prezesem GS-u, że zmówiono się przeciwko niemu, przytaczał numery kont, przelewów. W tym wszystkim orientowałem się nie gorzej od niego i już ta sprawa zaczęła mnie troszeczkę wciągać, gdy spostrzegłem, że moja towarzyszka sięga po książkę i ostentacyjnie zaczyna czytać.Wówczas przerwałem stanowczo jego wywody, przybierając przy tym ważniacki ton.

— Drogi towarzyszu, może to wszystko, co mówicie, jest ciekawe, ale ja teraz jestem zupełnie prywatną osobą. Podajcie mi swój adres, to będę interweniował, gdzie trzeba. Więcej wam pomóc nie mogę.

Wyjąłem notes i notowałem tak, aby widział, że robię to dokładnie. Podziękowałem i odwróciłem się do niego plecami. Dziewczyna odłożyła książkę. On stał chwilę niezdecydowany, aż w końcu poszedł sobie. Po kilku minutach rozmawiałem znów z dziewczyną tak, jakby nic naszej rozmowy nie przerwało. Człowiek ten wysiadał w Nowym Targu. Jeszcze raz powtórzył mi swój adres, jeszcze raz prosił, abym o nim nie zapomniał. Zanim nasz autobus ruszył, stał przed szybą i wpatrywał się we mnie, jakby chciał przekonać się, czy rzeczywiście zajmę się jego sprawą. Denerwowało mnie to spojrzenie. Było w nim błaganie o ratunek i wyczekiwanie pomocy. Nasza rozmowa z dziewczyną znów utknęła na jakimś punkcie. Gdy ruszyliśmy, kiwnąłem mu głową z udanym gestem życzliwości. Autobus wyplątał się z uliczek Nowego Targu, znów zobaczyliśmy Tatry w pełnym południowym słońcu. „Kocham ten widok — szepnęła dziewczyna — i zawsze, gdy patrzę z tego miejsca na góry, jestem dziwnie wzruszona.“ „Ja także“ — odpowiedziałem, chociaż nie czułem żadnego wzruszenia. Nie miałem zamiaru nigdzie interweniować.

III

Długo szukałem mieszkania w Zakopanem, które by odpowiadało celom, dla jakich tu przybyłem. Ganiałem fiakier z jednego końca Zakopanego na drugi ku zadowoleniu „gazdy", który czuł, że człowiek tak wybredny nie będzie się kłócił o cenę nie ustalonych we wstępnej ugodzie kursów. Wreszcie znalazłem to, co mi się wydawało najodpowiedniejsze. Pokój z werandą, do którego poza wejściem z hallu były jeszcze jedne drzwi, prosto z ogródka. Wieczorem spotkałem się ze swoją towarzyszką podróży w „Watrze". Wydawała mi się jeszcze ładniejsza, tańczyła świetnie, była wesoła. W drodze do domu pocałowałem ją, ale był to raczej pocałunek skradziony, gdyż mi go nie oddała. Pożegnaliśmy się bez słowa i chociaż byliśmy poprzednio umówieni na dzień następny, bałem się, że nie przyjdzie. Byłem zły na siebie, zdawało mi się, że palnąłem głupstwo.

Następnego dnia spotkaliśmy się jednak i tak jak było umówione poszliśmy pieszo na Gubałówkę, gdzie zjedliśmy obiad. Później, śmiejąc się jak dzieci, zbiegliśmy na drugą stronę Gubałówki do Zubsuchy. Wtedy zacząłem ją znów całować, nie broniła się, całowała także. Przed wieczorem wróciliśmy do Zakopanego, poszliśmy znów do „Watry", gdzie bawiliśmy się do późnej nocy w milczeniu, jakby wszystko między nami zostało już powiedziane. Byłem jej pierwszym kochankiem, płakała do rana.

Taki był początek, a właściwie już i koniec mojej przygody.

IV

Dwa tygodnie później zdecydowałem się jednak, że opiszę historię tego człowieka, który mnie zaczepił w autobusie w drodze do Zakopanego. Naturalnie decyzję tę powziąłem nie z własnej woli, lecz po rozmowie telefonicznej z redaktorem, który zgadzał się na przedłużenie mojego pobytu „w terenie", ale chciał jednak, żebym „cokolwiek" przywiózł.

Te dwa tygodnie nie przemknęły mi jak jedna chwila, wręcz przeciwnie, nudziłem się i to męczącą nudą, choć zapewne tak być nie powinno. Dziewczyna była naprawdę urocza, a mimo to idąc z nią przez Krupówki przyglądałem się innym młodym kobietom, z myślą, że z każdą z nich mógłbym przeżyć podobną przygodę. Rozmowy, które wydawały mi się tak rozkoszne w pierwszych dniach, teraz nużyły. Gdy próbowałem jej mówić o swoich wątpliwościach, zapytała mnie, czy znam żonę pisarza X., a gdy potwierdziłem, była tym zachwycona, prosiła, bym opowiedział wszystko, co wiem o pożyciu tej sławnej literackiej pary. Była studentką drugiego roku jednego z wydziałów humanistycznych, nienawidziła lub udawała, że nienawidzi swojego mieszczańskiego środowiska. Co wieczór chodziliśmy do któregoś z lokali, a później do mojego pokoju.

Każdego dnia odkładałem swój wyjazd do K., gdzie był mój prezes GS-u ze swoimi kłopotami. Wolałem już wysłuchiwać całodziennego paplania dziewczyny niż wykrętnych tłumaczeń gminnych dygnitarzy. Z tych kilku faktów, które mi podał człowiek w autobusie, zorientowałem się, że to niezbyt czysta sprawa, a z doświadczenia wiedziałem, że w takie sprawy, w mniejszym

lub większym stopniu, wplątanych jest wiele osób. Teraz, gdy już musiałem tam jechać, tym bardziej nie chciało mi się zajmować tą historią. Na myśl, że będę musiał przebywać wśród tych ludzi co najmniej dwa dni, ogarniało mnie obrzydzenie. Zarzucano mi kiedyś, że nienawidzę ludzi, wówczas zaprzeczałem, teraz, gdyby mi postawiono ten zarzut, przyznałbym się do niego. Gdy zrobiłem przegląd swoich znajomych, spostrzegłem, że nie ma wśród nich takiego, którego bym darzył sympatią bez poważnych zastrzeżeń — większości wręcz nienawidziłem. Swoich warszawskich znajomych za to, że poczytywali swoje milczenie za odwagę, milczeniem protestując przeciwko agresywnej głupocie, która się wokół nich panoszyła. Tych swoich znajomych „z terenu", tych zaszczutych biedaków, za to właśnie, że dali się zaszczuć, że nie dość głośno krzyczeli, gdy draństwo szczebla gminno-powiatowego obłaziło ich jak robactwo, nawet tych poczciwców, którzy tyrali od rana do nocy, w miarę sił tępiąc wokół siebie drobne zło, lecz rozkładając bezradnie ręce, gdy to zło przychodziło do nich z „góry".

— Cóż mnie obchodzi ten szczeniak — myślałem, podniecając w sobie bezsilną irytację. — Dlaczego dopuścił, że zmówiono się przeciwko niemu, że zgrana klika wykołowała go z tymi przelewami bankowymi? Dlaczego sam nie zgrupował wokół siebie ludzi chociażby trochę porządniejszych, aby wykołować i wykończyć łobuzów?

Odłożyłem wyjazd do K. na jeszcze jeden dzień.

Wieczorem jak zwykle byłem w „Watrze". Kończąc już kolację, zauważyłem swojego prezesa GS-u. Był wystraszony, jakby go ktoś gonił. Siedzieliśmy w zbyt widocznym miejscu, aby nas nie zauważył. Orkiestra nie grała, więc nie mogłem się skryć przed nim wśród tańczących. Byłem przekonany, że szuka właśnie mnie, i ogarnęła mnie wściekłość. Postanowiłem, że jeżeli podejdzie do stolika, to go zwymyślam. Mam przecież prawo do prywatnego życia, mam prawo w spokoju zjeść kolację. Moja dziewczyna też go zauważyła. „Patrz, znów ten facet z autobusu, proszę cię, zrób tak, żeby się nie przysiadł, nie lubię takich ludzi" — dodała. On też nas spostrzegł. Uśmiechnął się do nas niepewnie i wskazał portierowi palcem w naszą stronę. Odetchnąłem. „Czekaj — powiedziałem do niej — zaraz go spławię."

Gdy podszedłem, uśmiechał się wciąż niepewnie, a ja nie czekałem na jego tłumaczenia.

— Czego do diabła chcecie? Mówiłem wam przecież, że będę interweniował, może nawet zajadę tam do was.

— Tak, ale właśnie dowiedziałem się, że oni na jutro ściągają komisję... i właśnie szukałem was... właśnie chciałem...

— Ja komisji nie zatrzymam. Przyjadę i zrobię, co się da i co do mnie będzie należało, chociaż... mam urlop — skłamałem.

— Ale jeżeli ta komisja przyjedzie...

— Mój drogi, komisja przyjedzie i zrobi, co do niej należy, i powinniście być z tego zadowoleni, a jeżeli sami nakręciliście coś, to wybaczcie, ja będę gorszy od komisji. Postaram się jutro tam zajechać. A teraz zostawcie mnie w spokoju.

— Panie redaktorze — złapał mnie za rękę — niech pan jedzie teraz, rano w Nowym Targu złapiemy autobus, porozmawia pan z ludźmi, pan się przekona.

— Jeszcze czego!

— Panie redaktorze! — krzyknął.

Portier, który znał mnie już dobrze, podszedł i zapytał nie patrząc w moim kierunku: „Słucham pana redaktora?" Dałem mu znak, że interwencja jego nie jest potrzebna. Chłopek puścił swoją rękę, oczy jego wyrażały jakiś potworny strach i patrzyły na mnie tak, jakbym to ja miał mu zadać za chwilę cios. Zawahałem się.

— Co? Boicie się, że was aresztują.

— Oni się zmówili wszyscy na mnie — powiedział prawie szeptem.

— Dobrze, jutro rano przyjadę tam do was, postaram się wcześnie. A teraz... — bo spostrzegłem, że już prawie cała sala gapi się na nas — wracajcie tam, już idźcie sobie. I nie patrząc, czy poszedł, wróciłem do stolika.

— No co? — zapytała dziewczyna — spławiłeś go?

— Tak, będę jednak musiał tam jutro jechać.

— Daj spokój. — Ale widocznie nagle jakaś inna myśl przyszła jej do głowy, bo powiedziała z uśmiechem, który mimo wszystko bardzo mi się podobał: — A wiesz, to nawet dobrze, pojadę z tobą. Zobaczę cię przy robocie.

Zamówiłem ćwiartkę, a potem jeszcze jedną ćwiartkę wódki, siedzieliśmy do zamknięcia lokalu, ona niewiele piła. Zalałem się, wiem tylko, że powtarzałem jedno zdanie: „Co mię to wszystko obchodzi!" Uspokajała mnie. Zaproponowałem jej małżeństwo. — Jutro o tym pogadamy — odpowiedziała. Wzięła mnie do siebie, bo mieszkała bliżej.

Następnego dnia obudziłem się późno i z kacem. Wczorajsze mgliste postanowienia zagłuszał ból głowy. Dziewczyna, gdy jej wspomniałem, że należałoby wstać i zatelefonować po samochód, zdecydowała: — Leż, w takim stanie nigdzie nie możesz jechać. Poddałem się temu.

Miejscowość K. leży nie w tym samym powiecie, co Zakopane. Gdy zadzwoniłem do tamtejszego komitetu powiatowego — było już grubo po południu. Sekretarka długo nie mogła zrozumieć, o co mi chodzi, kim jestem i dlaczego żądam samochodu. Pierwszego sekretarza nie było, wyjechał gdzieś w teren i nie wiedziała, kiedy wróci. Poprosiłem do telefonu kogoś z członków komitetu powiatowego. Zgłosił się instruktor propagandy. Ten, gdy mu wymieniłem tytuł pisma, od razu pojął wszystko. Obiecał załatwić samochód na jutro rano. Prosiłem, by przysłano go pod komitet w Nowym Targu; żądanie, by samochód komitetu przyjechał po mnie do Zakopanego, byłoby zbyt bezczelne.

Następnego dnia wczesnym autobusem pojechaliśmy do Nowego Targu. Moja dziewczyna ubrała się jak na wycieczkę turystyczną — w szorty. Chciałem jej zwrócić uwagę, ale było już za późno, aby zdążyła wrócić do domu i przebrać się. Przed komitetem w Nowym Targu czekał już na nas samochód z powiatowej rady narodowej. Szofer, gdy kazałem mu jechać do K., śmiejąc się powiedział: „Wczoraj tam trzeba było pojechać, komisję tam woziłem".

V

Nasze małe miasteczka są do siebie podobne i poza nielicznymi wyjątkami nie mają swoistych cech szczególnych. Można o nich powiedzieć tylko tyle, że albo leżą wśród wzgórz, albo na nizinie, że przepływa koło nich rzeczka lub

niedaleko jest las. Takim miasteczkiem bez szczególnych cech było K. Wielki rynek, otoczony parterowymi domkami, kilka nowych, jednopiętrowych, na ogół niewykończonych kamieniczek, dwa, trzy urzędowe budynki w urzędowym stylu, gdzieś na uboczu czerwony masyw szkoły. Kościół otoczony kamiennym murem, za którym rośnie kilka większych drzew, obok, w stylu dworku, budynek plebanii, zasłonięty wysokimi krzewami peonii. Biura GS-u mieszczą się zazwyczaj w jakimś jednopiętrowym budynku, na piętrze, a na dole są sklepy. Kazałem zatrzymać samochód przed GS-em. Dziewczyna została w samochodzie, a ja poszedłem na górę, by się rozejrzeć.

Słowa „z Warszawy", tytuł gazety i moje pytanie o prezesa wywołało poruszenie wśród urzędników siedzących w pierwszym pokoju. Nie otrzymałem odpowiedzi, ale za to ktoś się zerwał, powiedział „chwileczkę" i pobiegł do dalszych pokoi. Rzeczywiście po chwili przybiegło dwóch facetów, zapinając i obciągając po drodze welwetowe marynarki. „Prosimy, redaktorze, przepraszamy, że u nas bałagan, właśnie wczoraj była komisja, ale czym tylko będziemy mogli służyć..." I wciągnęli mnie prawie siłą do następnego pokoju. Tam dowiedziałem się, że prezes GS-u został wczoraj aresztowany, a dzisiaj rano odwieziony gdzieś dalej. Przyczyn aresztowania, jak obaj twierdzili, było aż nazbyt wiele, była tu wczoraj komisja, był nawet sekretarz KP i wyszły na jaw takie rzeczy, o jakich im się nawet nie śniło. Jaki prokurator prowadził śledztwo, nie wiedzieli, w każdym bądź razie nie powiatowy, więc pewnie z województwa, ale na pewno komendant posterunku, który otrzymał nakaz aresztowania, będzie wiedział. Chcieli mówić dalej, opowiadać, sięgali już do segregatorów, ażeby odpowiednimi dokumentami poprzeć swoją prawdomówność i chęć udzielenia mi rzetelnych informacji. Podziękowałem im jednak za informacje i byli tym niemile zaskoczeni. Przyrzekłem, że jeszcze tu do nich wrócę, tylko się rozejrzę. To ich trochę zaniepokoiło.

Udałem się na posterunek milicji, mieścił się nieopodal. Milicjant długo i bez słowa obracał moją legitymację prasową, spoglądał to na mnie, to na fotografię, jakby miał jakieś wątpliwości.

— To jednak on mówił prawdę, że tu ktoś w jego sprawie przyjedzie — odezwał się wreszcie. — To wy przyjechaliście po ten list?

— Jaki list? O niczym nie wiedziałem.

— A pisał całą noc coś, dobrze, że nikogo poza nim w areszcie nie było, to mógł świecić. — I sięgnął do stojącej za nim etażerki, biorąc stamtąd plik papierów. Jeszcze raz sprawdził moje nazwisko w legitymacji i dał mi te wszystkie papiery. — Nie bardzo to formalnie, ale wam chyba mogę to dać, jak chcecie tu na miejscu przeczytać, to siadajcie — i wskazał mi jedyne krzesło stojące po tej stronie bariery.

List, a raczej kilkanaście luźnych kartek papieru, był adresowany do mnie.

VI

Drogi Towarzyszu Redaktorze!

Nie zdążę już wam wszystkiego opowiedzieć, bo na pewno jutro rano wezmą mnie stąd i do czasu zakończenia śledztwa nie pozwolą się z nikim porozumieć. Chcę wam wszystko opisać po kolei, abyście dobrze zrozumieli, dla-

czego zostałem aresztowany i jak do tego wszystkiego doszło. Gdybyście się chcieli zająć moją sprawą i pomóc mi, to porozmawiajcie z ludźmi, których wam tu opiszę, a wtedy już nie tylko mnie, ale i im będziecie chcieli pomóc. Ja nie mam tu nikogo bliskiego, kto by się moją sprawą mógł zająć, bo jak wiecie, ojcowie moi zostali w Tykocinie, a brat pracuje w Białymstoku i to na takim stanowisku, że nic pomóc mi nie może. Jeżeli nikt się nie zajmie moją sprawą, to oni tak tu wszystko poprzekręcają, że wszystko będzie przeciwko mnie, a innych nastraszą, żeby za mną tutaj nikt więcej nie mówił. Szkoda, że nie przyjechaliście wcześniej, bo na pewno byłoby tak, że nie ja siedziałbym teraz w areszcie, ale ci, którzy zasłużyli. Znając was dawniej — chociaż mnie sobie mało przypominaliście — i znając wasze reportaże, wiem, że się moją sprawą zajmiecie.

Po tym waszym reportażu o zarządzie spółdzielni w Tykocinie wzięto mnie na kursy do województwa tylko dlatego, żeście dwa razy o mnie w tym reportażu wspomnieli jako o dobrym sprzedawcy. Po tym kursie pracowałem jeszcze przez dwa lata w województwie, skąd przesłano mnie na roczny kurs do Warszawy. Dlaczego to zrobiono, dobrze nie wiem, ale też chyba dzięki artykułowi w *„Trybunie Ludu"*, o tym że nie dba się o nowe kadry w aparacie handlowym. Nauka mi nie szła, bo ja miałem tylko siedem klas szkoły powszechnej, a tam na tym kursie była i wyższa matematyka, towaroznawstwo i inne rzeczy, z których egzaminy oblałem. Dano mi jednak takie zaświadczenie, że byłem na kursie, i przysłano mnie tutaj do dyspozycji personalnika CRS-u. Wolałbym wrócić w swoje strony i dwa razy składałem podanie, ale w Warszawie personalny powiedział mi, że nie po to wydaje się takie pieniądze na kursy, żeby kursantów wysyłać tam, gdzie im się podoba, a tylko po to, by byli tam, gdzie są potrzebni. Wiem jednak, że w Białostockie pojechało też paru z naszego kursu, chociaż pochodzili z innych stron. W tym czasie była tutaj reorganizacja i mnie przysłano do PZGS-u w N., ale zaraz zawołał mnie pierwszy sekretarz KP, towarzysz Jagodziński, i powiedział, że GS w K. jest strasznie zabagniony i w ogóle w całej gminie rządzi klika, która ukrywa swoje machlojki. Tow. Jagodziński powiedział, żebym zrobił porządek, bo chociaż dotychczasowego prezesa oddano do prokuratora, a niektórych wyrzucono, to reszta wcale nie jest od nich lepsza. Powiedział też, że i on, i komitet powiatowy będą mi w tym pomagać i jak tylko zbiorę materiał na tę całą klikę, to mam ominąć PZGS i przyjść od razu do niego. Ja w tym terenie nikogo nie znałem, byłem zupełnie obcy i wiedziałem, że to nie będzie takie łatwe zadanie. Mówię wam, towarzyszu redaktorze, że nie bałem się tego zadania i byłem bardzo zadowolony, bo znacie mnie, ja draństwa nigdy nie lubiłem.

Do K. przyjechałem dopiero w trzy miesiące później, bo w PZGS-ie kręcili, że nie ma dla mnie etatu i że miejscowy zarząd nie chce się na moją osobę zgodzić. Prezesem komisarycznym został inspektor tutejszego PZGS-u. Wiedziałem, co to wszystko znaczy. Oni nie chcieli, żebym ja robiąc remanenty i bilans znalazł nowe dowody przeciwko prezesowi, który siedział w areszcie. Toteż ten komisaryczny prezes tak wszystko pobilansował, powpisywał na straty, manka zwalił na pracowników, którzy już dawno nie pracowali i nie wiadomo gdzie wtedy byli, że dochodzenie umorzono, zwolniono go, a nawet się mówiło, że ma przyjść z powrotem na swoje stanowisko. Nie wiedziałem, co

z sobą robić, pensję brałem i czekałem tylko, co ze mną albo PZGS, albo komitet powiatowy postanowi. Jak się dowiedział o tym tow. Jagodziński, to zwymyślał wszystkich, a i mnie powiedział, że się na mnie zawiódł, bo nie myślał, że jestem taka ciamajda, ale jeszcze raz mi zaufał i powiedział, że teraz bezwzględnie mam jechać do K. i robić to, o czym mi mówił.

W PZGS-ie jeszcze mnie straszono, że jestem za młody i sobie nie dam rady i tylko zmarnuję swój życiorys. Mówili mi, żebym sam zrezygnował z tej nominacji, ale ja powiedziałem, że chociaż jestem młody, to dam sobie radę, bo po tej drugiej rozmowie z tow. Jagodzińskim nie wypadało mi się wycofać. Przyjechałem do K. i od razu zobaczyłem, jaki tu jest bałagan i że nie łatwo mi będzie to wszystko rozplątać. Widziałem, że nikt z pracowników GS-u mi nie pomoże, bo to wszystko miejscowi. GS ten nazywał się dobrym, bo miał duże obroty, wykonywał plan finansowy i towarowy. Wystarczyło się jednak przejść po niektórych podwórkach, żeby zobaczyć, kto te obroty w GS-ie robił. Tu, towarzyszu, mieszkali sami handlarze, a jak się zaczęła likwidacja sklepów i domiary, to część swoje sklepy zlikwidowała i handlowała dalej po cichu, a część poszła pracować do GS-u i innych tutejszych urzędów. Gmina tutejsza jest wiejska, nie miejska, toteż każdy sobie powpisywał do ankiety „bezrolny" albo „małorolny", tak że z góry nikt ich się nie czepiał za pochodzenie, a miejscowi, którzy by mogli coś powiedzieć, bali się, bo by ich tu zagryźli. Obrót w GS-ie był duży, ale cały towar szedł właśnie na te podwórka i chłopi, jak chcieli coś kupić, to kupowali dopiero z tych podwórek. Zarząd gminy wydał czterdzieści osiem zaświadczeń tutejszym ludziom, że budynki ich nie nadają się do zamieszkania, i muszą budować nowe, ale przejdźcie się po K., jak to przeczytacie, i zobaczcie, ile nowych domów tu wystawiono. Na podstawie tych zaświadczeń dostawali cegieł, wapna i materiałów i to były te obroty GS-u. Jak potem sprawdziłem, to sześciu pracowników i członków GS-u też wzięło takie zaświadczenia i po sprawdzeniu kwitów dowiodłem, że zakupili materiał na kamienice, nie tylko na domy. Gdy zacząłem dochodzić, dlaczego wzięli materiał, a nie wybudowali budynków, to mi powiedzieli, że wybudowali, ale u brata albo u szwagra, i mają ze szwagrem umowę, że jak będą potrzebowali, to on im ten budynek odda. Draństwo tu było takie, że nawet kułak, jak im się nie okupił, to nic z przydziałowych rzeczy nie dostał, a o biedocie nie ma co mówić. Jak zacząłem dochodzić w sprawie tych czterdziestu ośmiu domów, bo to trzeba było i poruszyć prezydium gminnej rady, to mi miejscowy sekretarz komitetu gminnego powiedział, żebym się w nie swoje sprawy nie wtrącał. Jak przyjechał do nas na zebranie tow. Jagodziński, to powiedziałem mu o wszystkim i on na zebraniu krzyczał na sekretarza komitetu gminnego, że sekretarz urządził sobie wygodnickie życie, i zapowiedział, że będzie razem ze mną i innymi tępił kumoterstwo. Następnego dnia sekretarz przyszedł do mnie i przeprosił, tłumaczył, że nie wiedział, jak naprawdę sprawa wyglądała, mówił, żeby we wszystkich podobnych sprawach z nim się kontaktować, to wtedy razem łatwiej nam będzie poszczególne draństwa nakrywać. Już myślałem, że będzie dobrze, i rzeczywiście, gdy tylko coś wydawało mi się podejrzane, naradzałem się z towarzyszem Traczem, naszym sekretarzem komitetu gminnego. On wszystko zapisał i mówił, że przedstawi to w komitecie powiatowym, a tam oni skierują albo do prokuratora, albo do Komisji Specjalnej, bo te sprawy mają

na pewno swoje powiązanie w powiecie. Miały na pewno, bo ciągle ktoś otrzymywał przydziały i zezwolenia, a wiedziałem, że są spekulanci i handlują czym się da. Myślałem, że wszystko idzie dobrze, bo gdy raz spotkałem się z tow. Jagodzińskim w powiecie, to powiedział, że tak właśnie należy postępować, gdyż ci spekulanci to jest zorganizowana siła polityczna. Rozbić ich trzeba tak, żeby chłopi widzieli, jak partia broni interesów wsi i chroni przed wyzyskiem. Widocznie jednak tow. Tracz nie tak przedstawiał sprawy w komitecie, jak one wyglądały tu naprawdę, bo uderzyć można by było nie raz, a z dziesięć razy, a jednak wszystko to rozpływało się po kościach i szło po staremu.

Później towarzysza Jagodzińskiego usunęli ze stanowiska, jak mówiono, za to, że na terenie powiatu nie zrobił ani jednej spółdzielni produkcyjnej.

Nowy sekretarz przyjechał tu do nas prosto po centralnej szkole. W parę dni po przyjeździe zwołał odprawę całego aktywu, na której i ja byłem. Po referacie o spółdzielczości zabierali głos w dyskusji różni ludzie, między innymi nasz sekretarz Tracz. Wszyscy się dziwili, a ja najwięcej, bo wygadywał na towarzysza Jagodzińskiego niestworzone rzeczy, jakby to był nie wiem jaki reakcjonista. Wszystkim zrobiło się nieprzyjemnie, aż tow. Pilarczyk zwrócił mu uwagę, żeby się trzymał porządku dziennego i mówił o możliwościach rozwoju spółdzielczości produkcyjnej na naszym terenie, Tracz powiedział, że on właśnie o tym mówi, że on już dawno założyłby spółdzielnię w Zamości. Zamościa czy Zamość, jak tu mówią, jest to osada zaraz pod K. Jak będziecie mieli, towarzyszu redaktorze, trochę czasu, to wpadnijcie tam i przekonajcie się, co to za spółdzielnia. Wracam jednak do tego zebrania. Wszyscy byli zaskoczeni, bo nikt nie przypominał sobie, żeby tow. Tracz mówił kiedykolwiek o spółdzielni, a przeciwnie, parę razy przedtem zabierał głos, jeszcze za czasów towarzysza Jagodzińskiego, i dowodził, że nasz powiat jest ciężki i spółdzielczość w naszym powiecie nie pójdzie tak łatwo jak w innych. Jednak jakoś nikt nie oponował i tow. Pilarczyk w podsumowaniu wspomniał, że potrzeba nam właśnie takich ludzi z takim entuzjazmem, to wtedy spółdzielczość będzie się rozwijała dobrze. Towarzysz Tracz zaraz zaczął w Zamości organizować zebrania, ale więcej tam przychodziło ludzi z miasta niż miejscowych, którzy by rzeczywiście do spółdzielni mogli należeć. Po paru zebraniach zrobili komitet założycielski, którego przewodniczącym został Gerasiński, ten właśnie poprzedni prezes, który siedział w więzieniu. Do komitetu weszło także trzech pracowników GS-u, w tym dwóch członków zarządu — Piotrowski i Kowalski, którzy, chociaż mieszkali w mieście, mieli jakąś tam ziemię puszczaną dotąd w dzierżawę. Kowalski, który u nas kierował działem sprzedaży, był najbardziej zamieszany w tamtą aferę z poprzednim prezesem. Towarzysz Jagodziński mówił mi, by właśnie na niego zwracać jak największą uwagę, bo podejrzewał, że to on był głową wszystkich tutejszych interesów. Ja też tak sądziłem i nieraz mówiąc towarzyszowi Traczowi o tutejszych podejrzanych interesach, przekonywałem go, że za tym wszystkim kryje się na pewno Kowalski. Chociaż jako kierownik sprzedaży był zawsze potrzebny na miejscu, to jednak często wyjeżdżał, tak że nie wiedziałem nawet, kiedy on właściwie jest na miejscu, a kiedy w drodze. Gdy go się o to pytałem, mówił mi, że wysłał go PZGS i do nich powinienem mieć pretensje, a nie do niego. Nieraz przez naszą spółdzielnię przechodziły towary, o których istnieniu

dowiadywałem się w czasie bilansu, ale niesposób było mi stwierdzić, jaką drogą one do nas dotarły i jak zostały rozprzedane. Jak już wam mówiłem, wszyscy pracownicy byli tutejsi i znali się dobrze. Pracowali tak, że nie można się było do niczego przyczepić, ale nie mówili mi o tym, o czym jako prezes powinienem wiedzieć. Przecież gdyby jakaś komisja przyjechała i złapała ich na tych machinacjach, to ja bym odpowiadał, bo nikt by mi nie uwierzył, że jako prezes nie wiedziałem o transakcjach na pięćset i więcej tysięcy złotych. Tak więc ci ludzie wraz z towarzyszem Traczem zaczęli organizować spółdzielnię w Zamości. Spółdzielnia powstała szybko, w dwa miesiące, i należało do niej razem osiemnastu członków, z tym, że dwunastu pracowało albo w GS-ie, albo w gminnej radzie narodowej, a sześciu pozostałych to takie łaziki, żyjący przede wszystkim z furmaństwa i to też dla GS-u. Nikt z członków założonej spółdzielni z pracy nie zrezygnował, choć założyli spółdzielnię trzeciego typu. Gospodarkę zaczęli od tego, że komisarz ziemski przydzielił spółdzielni osiemdziesiąt hektarów poserwitutowej ziemi — łąki i pastwiska, z której z dawien dawna korzystali gospodarze z Zamości i z drugiej jeszcze wsi. Było to oczywiste bezprawie. Wszystkich, którzy krzyczeli o te łąki, traktowano jako wrogów spółdzielczości i Polski Ludowej, niektórych czepiała się milicja i UB. Jaką to zrobiło robotę polityczną, możecie się, towarzyszu, jeszcze dziś przekonać. Idźcie, pogadajcie z chłopami z Zamości i z tamtej drugiej wsi, Podgórzyna. Nawet ci chłopi z Zamości, którzy wstąpili do spółdzielni, powiedzą wam, że z tamtą historią nie było ani w porządku, ani po ludzku. Gdyby zarząd był inny — przewodniczącym zostałby Gerasiński, ten, który siedział, a księgowym Kowalski — wtedy na pewno więcej ludzi przystąpiłoby do tej spółdzielni, a przede wszystkim przystąpiłoby wielu prawdziwych gospodarzy. O tym wszystkim komitet powiatowy nie chciał nawet słyszeć, bo towarzyszowi Pilarczykowi wydawało się, że ta spółdzielnia jest dobra. Dwie inne spółdzielnie w tym powiecie szły trudno i ciągle były z nimi kłopoty. Kowalski i Tracz zostali członkami komitetu powiatowego i tu, w komitecie gminnym nie było co tych spraw poruszać. To zresztą, że taka spółdzielnia powstała, nie było najgorsze. Gorsze było, że w powiecie, a nawet w województwie, pozałatwiali sobie ci z zarządu przydziały otrąb, węgla i innych rzeczy i sprzedawali je na rynku. Ludzie ich tu znali, znali też tę spółdzielnię, więc możecie sobie wyobrazić, ile było gadania o te otręby i węgiel. Przychodzili do mnie, robili awantury, że popieram spekulację i jestem jawny złodziej. Poszły nawet skargi do komitetu powiatowego i do PZGS-u. Wezwał mnie do siebie Pilarczyk, więc mu wytłumaczyłem co i jak. Nie chciał wierzyć, ale powiedział, że to sprawdzi, w każdym razie w sprawie otrąb więcej mnie nie ciągali, tylko na jednym z zebrań partyjnych Tracz powiedział, że są tutaj tacy, którzy chcą oszkalować spółdzielnię produkcyjną, bo mówią, że jest spekulancka. Mnie nie wymienił, więc musiano mu w komitecie powiatowym nagadać w tej sprawie i trochę się z tymi przydziałami ustatkowali. Wtedy zaczęły się te historie z Zawałowskim. Zawałowski to gospodarz z Podgórzyna, bezpartyjny. Był on tam członkiem komitetu sklepowego, a przedtem jeszcze członkiem zarządu spółdzielni, ale jeszcze przed moim przyjazdem się wycofał. Od niego miałem początkowo najwięcej wiadomości o tutejszych machlojkach, które po sprawdzeniu dawałem Traczowi do załatwienia. Później Zawałowski powiedział, że więcej się do mnie nie odezwie,

bo jestem taki sam drań jak i inni. Jak się dowiedziałem, Zawałowskiego spotkały z tego powodu jakieś przykrości, pewnie miał żal do mnie i myślał, że ja do tej całej bandy należę. Z Zawałowskiego robiono już wtedy kułaka. Na zebraniach nigdy się nie krył i zawsze mówił, co myśli o tutejszym GS-ie, o Radzie i o innych. Chłopi bili mu brawo, bo nie mówił frazesami, tylko wymieniał, kto co od kogo na lewo kupił i za ile. Chłopi się śmiali i bili brawo, a jeżeli na takim zebraniu był ktoś z powiatu, notował wszystkie te skargi, ale żadnego dochodzenia nie było i wszystko pozostawało po staremu. W tym czasie Gerasiński został zatrudniony jako delegat Cusik-u. Tam u siebie w spółdzielni niewiele mieli do roboty, bo POM im siano kosił, a oni suszyli i sprzedawali. Wtedy właśnie był u nas drugi skup obowiązkowy kartofli. Tak jak za pierwszym razem, tak i wtedy kartofle kontraktowane zaliczało się na poczet obowiązkowych dostaw. Zawałowski kontraktował, nawet więcej, niżby mu się z obowiązkowych dostaw należało. Że kontraktuje kartofle, było odnotowane i u Cusika, i w referacie rolnym w gminie. Dali mu jednak i obowiązkowe dostawy kartofli. Przyszedł do mnie i zapytał, co to ma znaczyć. Poszedłem z nim do Gerasińskiego, żeby wyjaśnił. Powiedział, że wszystko załatwi. Potem przyszły dostawy. Zawałowski tych dodatkowych kartofli nie odstawił i nawet nie wiem, kiedy gmina wystawiła wniosek o ukaranie Zawałowskiego jako opornego. Nie wiem, dlaczego nawet nie ukarali go grzywną, lecz wsadzili na czternaście dni. Sprawdziłem wtedy listę i okazało się, że Gerasiński nie skreślił Zawałowskiego, tak jak przyrzekł, i sam jeszcze poparł wniosek o ukaranie. Oni dawno ze sobą już darli koty, bo podobno ta kontrola, po której Gerasiński poszedł do ciupy, była na skutek listu Zawałowskiego do towarzysza Bieruta. Gdy sprawdziłem tę listę, okazało się jeszcze coś innego: nie ma na niej brata towarzysza Tracza, Zygmunta, który powinien odstawić osiem metrów kartofli. Pojechałem do Podgórzyna, do sołtysa i ten też potwierdził, że brat Tracza, Zygmunt, nie odstawia ani kartofli, ani zboża i nawet tego, co mu wypada po podziale, którego dokonali samowolnie, bo Tracz wziął spłaty jeszcze przed wojną i nigdy z bratem nie gospodarzył. Gdy było u nas zebranie oceniające akcję skupu, poruszyłem tę sprawę, ale i Tracz, i inni skoczyli na mnie, że kłamię i że specjalnie popieram takich, jak Zawałowski, kułaków i wrogów Polski. Ja się upierałem, bo widziałem przecież listę, na której brata Tracza nie było. Następnego dnia przyjechał w tej sprawie towarzysz Pilarczyk, poszliśmy do Gerasińskiego, ale ten przedstawił listę zupełnie inną, na której był i brat Tracza. Sprawdziliśmy kwity, bo wiem od sołtysa, że Tracz nigdy kartofli nie dostarczał. Okazało się, że i kwit jest. Aczkolwiek dla mnie nie ulegało wątpliwości, że sfałszowany. Wy, towarzyszu, opisaliście już taką historię kantów z kwitami, to wiecie, jak to się robi. Wtedy prosiłem sekretarza, żeby pojechał ze mną do Podgórzyna, do sołtysa. Sołtys w żywe oczy się jednak zaparł, upierał się, że nigdy ze mną o dostawach i podziale majątku brata Tracza nie mówił i że wszystko tu zawsze było w porządku. Pilarczyk zwymyślał mnie wtedy przy wszystkich, że jestem oszust, że dawno mnie ma na oku, że on takich zna i właściwie za takie sprawki powinien oddać mnie do prokuratora. Na tym się nie skończyło, wzywali mnie jeszcze do województwa, do Komisji Kontroli, i uprzedzili, że na razie nie dostaję nagany, ale jeżeli to się będzie powtarzać, to mnie wyrzucą z partii. Zawałowski, gdy tylko wyszedł z więzienia, przyszedł do mnie

i powiedział, żebym się za nim więcej nie ujmował. „Ja — powiedział — przez osiem metrów kartofli nie zbidnieję, przez te czternaście dni głowa mi z karku nie spadła, a ty — nic przeciwko nim nie wskórasz, bo cię utopią jak szczeniaka. Im więcej będziesz na Tracza krzyczał, tym większą mu zrobisz reklamę, bo zrobi z ciebie wroga, a sobie przypisze zasługę posadzenia ciebie. Sekretarz Pilarczyk nic ci nie pomoże, bo jeśliby ci chciał uwierzyć, to by się musiał przyznać, że przez rok był durniem, który się dał oszukać.

Po tym wszystkim Tracz został członkiem komitetu wojewódzkiego, a Kowalskiego wyznaczono na kurs przewodniczących w Ursynowie. Spółdzielnia w Zamości uzyskała jedno z pierwszych miejsc w województwie pod względem dniówki obrachunkowej. Nic dziwnego, skoro wydawali tylko na koszenie, a siano sprzedawali i to nie w GS-ie, a na wolnym rynku.

Towarzyszu redaktorze! Doprowadzili mnie do tego, że te machinacje, którym nie mogłem zapobiec, musiałem kryć, bo by mi nie uwierzono, nigdy nie zdążyłbym złapać dowodów, że racja jest po mojej stronie. Okolica, jak widzicie, jest tu trochę zniszczona, a zawsze była biedna. Ludzie pojechali stąd pracować do Nowej Huty i gdzie indziej, chcieli za zarobione pieniądze budować się, ale materiały budowlane, jakie tylko się chciało, można było dostać w Zamości, ale nie w GS-ie. Może mi nie uwierzycie, ale tak było. Jeżeli nawet sam wywalczyłem jakieś przydziały cegieł czy wapna, to już tutaj sporządzano listę, kto ma to dostać, i poprzyjmowano pieniądze. Kowalski wykręcił się jakoś od tej szkoły w Ursynowie i był dalej kierownikiem działu sprzedaży oraz księgowym w spółdzielni. Jeśli chodzi o zaopatrzenie sklepów, o rozdziały artykułów, to mógł sobie zarząd planować, jak chciał, a sklepy dostawały tak, jak chciał Kowalski. Nie miałem się komu poskarżyć, nie miałem do kogo się zwrócić, a do tego jeszcze za wszystkie skargi z innych wsi na GS ja dostawałem reprymendy z KP i PZGS-u. Dwa razy składałem podanie o zwolnienie albo przeniesienie mnie na inne stanowisko, ale zawsze w PZGS-ie znajdowano powód, by mnie jeszcze zatrzymać. Dawno odeszła mnie chęć robienia tu porządków, tak jak mi to kazał towarzysz Jagodziński.

Na wiosnę postanowiono zacząć organizowanie spółdzielni w Gadance, trzy kilometry w bok od Podgórzyny. Komitet powiatowy wyznaczył mnie tam na agitatora. Towarzysz Tracz ani Kowalski, ani inni nie mogli się tam pokazywać, bo Gadanka jest za blisko Podgórzyna i Zamości i dobrze tam znają wszystkie ich sprawki. W parę tygodni później pojechałem do sołtysa, ustaliliśmy termin pierwszego zebrania. Na zebranie przyszło sporo ludzi, przyszli też z Podgórzyna, między innymi i Zawałowski. Po referacie wywiązała się dyskusja, ale nie o spółdzielczości produkcyjnej. Wszyscy jeden przez drugiego zaczęli na mnie krzyczeć, że zarząd GS-u kradnie, że spółdzielcy w Zamości bogacą się na ludzkiej krzywdzie i jeżeli taka rada gminna, taki GS, taki komitet partyjny, w którym są Tracz, Kowalski, Gerasiński, ma tu zaglądać w ich spółdzielczą gospodarkę, ma im mówić, co mają siać, to oni wolą żyć gorzej na indywidualnym niż lepiej na spółdzielczym pod kontrolą tamtych. Odpowiedziałem im, że to nie ma nic do rzeczy, że nikt ich nie będzie kontrolował, a takie gadanie to tylko podszepty wroga.

Wtedy zabrał głos Zawałowski, powiedział, że jeśli już twierdzę, że to podszepty wroga, to może przejdę się te trzy kilometry do brata Tracza i skon-

troluję, skąd on ma 50 nowiusieńskich kubełków. Kubełki, mówi, kupione są dzisiaj w GS-ie, ale nie przez niego, więc ja jako prezes GS-u mam prawo skontrolować. O te kubełki była cała historia. Dostaliśmy je po wielkich trudach i miały być rozprzedane tym, którzy się najlepiej wywiązali z dostaw mleka. Zanim przyszły, już Tracz i rada gminna tak załatwili, że ma je wszystkie dostać spółdzielnia w Zamości. Cóż miałem robić! Odmówić im, to znów by wszczęli krzyk, że nie popieram spółdzielców. Wiedziałem przecież, że im nie tylko pięćdziesięciu, ale nawet dziesięciu nie potrzeba do zespołowej gospodarki, ale komu miałem o tym powiedzieć? Traczowi? Przedwczoraj te kubełki przyszły, rano brat sekretarza je zabrał, żeby po drodze zawieźć do Zamości, były jeszcze nie zapłacone. To wiedziałem na pewno. A tu chłopi krzyczeli: „Chodźcie, chodźcie, prezesie. Po co macie za dwa dni jeździć na targ do St., żeby je tam oglądać, jak je będzie brat sekretarza sprzedawał. My już nieraz żeśmy oglądali tam różne rzeczy z naszego GS-u. Przypomniałem sobie, że spółdzielnia w Zamości kupowała różne rzeczy, ale pieniądze Gerasiński wpłacał zawsze po dwóch, trzech dniach. Teraz też powiedział, że za kubełki zapłaci za dwa dni. Teraz ich mam w ręku — pomyślałem. A chłopi krzyczeli jeszcze: „Tamtych powsadzajcie do ciupy, którym za wszystko płacimy po dwadzieścia złotych więcej niż w sklepie, a wtedy do nas przyjeżdzajcie robić sprawiedliwość społeczną, bez wyzysku człowieka przez człowieka". Wyciągnęli mnie prawie na dwór i zaprowadzili do Podgórzyna, na podwórko Tracza Zygmunta, brata naszego sekretarza. Na wozie, nie zdjęte, leżały kubełki zabrane dzisiaj rano z GS-u. „Czemu to sekretarz nie robi spółdzielni w Podgórzynie, miałby tu dobrego przewodniczącego, wiedziałby, jak rządzić spółdzielnią, ale też i ludzie dobrze liczyli, ile wozów przejechało przez to podwórko w drodze z GS-u na okoliczne jarmarki" — odezwał się Zawałowski, a wszyscy się zaśmiali.

Wiedziałem, że teraz mam ich w ręku. Wiedziałem, że ci ludzie, którzy wokół mnie stali, to nie reakcjoniści, nie wrogowie, a tylko ci, którzy za ciężko pracują, by patrzeć spokojnie na oszukaństwa, jakie wokół nich się dzieją. I mnie już dusił wstyd za to milczenie, za to, że po cichu na te oszukaństwa się zgadzam. Zacząłem mówić to, o czym oni zresztą dawno wiedzieli, o machinacjach Kowalskiego, o Traczu, o innych. „Pomóżcie mi" — mówiłem. Ich nie potrzebowałem przekonywać kwitami, zestawieniami, bo za to wszystko, na co ja nie miałem jeszcze papierkowych dowodów, oni dopłacali ze swojej kieszeni. Ich nie potrzebowałem przekonywać, jak towarzysza Pilarczyka i towarzysza z Komisji Kontroli. Wiedzieli więcej ode mnie. „Tak trzeba zaczynać, a potem dopiero gadać o spółdzielni" — wołali. Uważałem, że spełniłem swój obowiązek, o którym już dawno zapomniałem. Jeszcze tego samego dnia opieczętowałem książkę kasową i kwitariusz, żeby nie mogli zrobić machlojki z kwitami.

Nazajutrz wcześnie chciałem jechać do komitetu i przedstawić całą sprawę.

Rano przyjechał po mnie samochód, żeby mnie zawieźć do towarzysza Pilarczyka. Dowiedziałem się od niego, że jestem wrogiem, że występuję otwarcie przeciwko partii, że urządzam antyrządowe manifestacje, że oskarżam ofiarnych aktywistów o złodziejstwo. Okazało się, że w PZGS-ie przelewem wczoraj jeszcze zapłacono za te kubełki. Kwity kasowe opieczętowałem, więc

tam już nic nie mogli zrobić, ale wiem, towarzyszu, i wy dobrze wiecie, że jak się ma znajomego w PZGS-ie i znajomego w oddziale banku, to można zrobić przelew nawet po godzinach urzędowych na te parę godzin wstecz, parę godzin potrzebnych do pokrycia złodziejstwa. A to, że kubełki znalazły się na podwórku brata naszego sekretarza, we wsi o kilka kilometrów za Zamością, to przecież proste. Kowalski mówił już towarzyszowi Pilarczykowi, że nie było go akurat w Zamości i nie miał ich kto przyjąć. Prosto z komitetu milicjant zaprowadził mnie do prokuratora powiatowego, a stamtąd, następnego dnia odwieziono mnie do województwa. Tam siedziałem kilka dni, prokurator przesłuchał mnie i dziwił się, dlaczego śledztwa nie prowadził prokurator powiatowy. Po czym zwolnił mnie, twierdząc, że w takiej sprawie powinienem odpowiadać z wolnej stopy. Wracając spotkałem was w autobusie. Po przyjeździe zastałem już wszystkie książki opieczętowane, ale stało się to dopiero w dwa dni po moim wyjeździe. Kiedy przyjechał tu prokurator, rewidenci z województwa, a później cała komisja, okazało się, że te wszystkie ich kombinacje, które ja kryłem dla świętego spokoju, robiłem na własną korzyść. Świadkowie, pracownicy GS-u, zeznali, że zawsze występowałem przeciwko spółdzielczości produkcyjnej, krytykowałem uchwały Komitetu Centralnego, miałem antypaństwowe wypowiedzi. Czy kombinowałem? Idźcie, towarzyszu, do mojego mieszkania, nie jest ono opieczętowane, sprawdźcie, jakie mam ubranie, jaką mam bieliznę. Zapytajcie rodziny, u której mieszkałem, co jadłem, ile za to im płaciłem. Idźcie na pocztę i sprawdźcie, czy wysyłałem jakieś pieniądze. Nie ukradłem grosza. Jestem oskarżony o zarobienie co najmniej osiemdziesięciu tysięcy złotych. A wypowiedzi antyrządowe? Porozmawiajcie z ludźmi, towarzyszu. Idźcie do nich pieszo, nie jedźcie do nich samochodem komitetu powiatowego, bo go tu znają i boją się go. Mówcie ludziom od razu swoje nazwisko, bo czytali wasze reportaże. Ratujcie mnie!

*

Nie zauważyłem, jak posterunkowy podszedł i stanął za moimi plecami, gdy czytałem ten list.

— Znacie to? — zapytałem, wskazując plik luźnych kartek.

— Czy znam? — odparł milicjant tak, że nie mogłem domyślić się znaczenia jego odpowiedzi.

— Czy będzie można tu zanocować?

— Zrobi się.

Wyszedłem przed posterunek przez chwilę mrużąc oczy, bo na dworze zrobiło się już południe, a w dyżurce było mroczno. Po drugiej stronie ulicy stali obydwaj faceci, z którymi rozmawiałem w GS-ie. Od razu spostrzegli mnie i uśmiechnęli się niezdecydowanie.

— To Kowalski i Gerasiński, a o tam, na lewo idzie Tracz — powiedział milicjant, który także wyszedł ze mną.

Dłuższą chwilę przypatrywałem się stojącym po drugiej stronie ulicy. Widziałem, jak nieuważnie witali się z Traczem, który patrzył w moją stronę

jakby czymś spłoszony, wyglądał, jak człowiek, którego wszyscy uważali za porządnego, a tu nagle złapano go na kradzieży. Znam ten wzrok, przez dziesięć lat już nieraz tak na mnie patrzano. Pozwala mi on lepiej niż długa rozmowa poznać człowieka.

Moja dziewczyna stała po drugiej stronie ulicy i przyglądała się wystawie. Cała jej postawa wskazywała na nudę i zniechęcenie. Jej opalone uda odcinały się wyraziście na tle błyszczącej szyby. Szofer drzemał w Skodzie z otwartymi ustami. Skoda była granatowa, rzadki to kolor wśród samochodów tej marki, więc zapewne tak ją tu dobrze znali.

— My, redaktorze, możemy kogoś zatrzymać tylko wtedy, jak handluje bez rachunku albo coś w tym rodzaju — ni stąd ni zowąd odezwał się stojący za mną milicjant. — Czy szukać wam noclegu? — zapytał.

Więc mam zostać w tym upale? Odesłać wóz i podejść do tych trzech, stojących po drugiej stronie ulicy, by zacząć z nimi rozmowę od nic nie znaczącego: „no, co u was słychać". Wysłuchać całego ich aktu oskarżenia według mojej starej zasady, że nigdy się tak łobuz nie sypie, jak w trakcie oskarżania innych. Więc jechać, a raczej iść do Zamości czy Zamościa, nie wiem, jak go tam nazywają, Podgórzyna, Gadanki i wyciągać od ludzi słowo po słowie, od ludzi, którzy rozmowę z obcym zaczynają od zwrotu: „A ja tam, panie, nic nie wiem". Dlaczego ja mam to robić? Przecież był tu prokurator, towarzysz Pilarczyk, który na pewno t a k ż e nie wziął ani grosza, a wydawał opinie, pozwolił, żeby ten oto, stojący naprzeciwko człowiek był tutejszym sekretarzem, członkiem komitetu wojewódzkiego.

Dlaczego mam zostać? Odesłać moją dziewczynę, której nie mogę przecież pokazać „swojej roboty", gdyż ludzie by mnie zaczęli lekceważyć, stronić ode mnie, a przede wszystkim, zanim by popłynęło pierwsze słowo sprawozdania, poszedłby raport o niemoralnym prowadzeniu się dziennikarza z redakcji warszawskiego pisma...

Dlaczego to ja mam przekonywać redaktora, zespół kolegów, że to właśnie tak albo jeszcze gorzej działo się w miejscowości K.? Dlaczego mam wrócić znów zgryziony, zniechęcony, zły, z tą tylko satysfakcją, że jeszcze jedną sprawę odwaliłem? Mogę podejść, a nawet zawołać tę dziewczynę i powiedzieć jej: „Jedziemy", aby zachować w pamięci miłe wspomnienie pięknej przygody miłosnej w Zakopanem. Teraz, stojąc przed posterunkiem milicji, w upale południowego słońca, z pliką luźnych kartek w ręku, uświadomiłem sobie, jak piękna i miła była moja przygoda. Nie potrzebuję wołać dziewczyny, bo już się odwróciła, uśmiechnęła na mój widok i zrobiła gest, który miał znaczyć: „O, jesteś nareszcie".

— No, co z tym noclegiem? — milicjant niecierpliwie trącił mnie w ramię.

— Nie, dziękuję, przedtem jeszcze przestudiuję ten materiał i wrócę może kiedy indziej.

— Jak chcecie — odpowiedział milicjant i nie żegnając się wrócił na posterunek.

Nie patrząc w stronę tych trzech podszedłem do samochodu budząc szofera.

— Do Nowego Targu — rzuciłem.

Motor zawarczał i samochód zawrócił w miejscu.

— No, jak ci poszło, masz materiał? — zapytała dziewczyna.

Obejrzałem się za siebie. W chmurze wznieconego przez samochód pyłu sta-

ło trzech zdumionych moim zachowaniem ludzi: Kowalski, Gerasiński i sekretarz Tracz.

— Kochasz mnie? — zapytała dziewczyna.

*

Z Zakopanego napisałem do redakcji podanie o zwolnienie. Po powrocie do Warszawy, w kilka tygodni później, zakochałem się w Michalinie. Gdybym był także kochany przez nią, może bym wrócił do pisania reportaży. Byłem po raz pierwszy naprawdę zakochany. Swoją nieodwzajemnioną miłość uważałem za tragedię największą.

Kraków — Zakopane 1953, Warszawa 1955

Józef Kuśmierek

Jerzy Harasymowicz

MALARSKA WYSTAWA DZIECIĘCA

Julianowi Przybosiowi

Koty mają głowy takie, że przy nich dynie są niby pestki,
a krowa to jest walizka na czterech igiełkach.
Widzą to schematyści, z wysiłku ich drewniane czoła skrzypią cienko,
chcą targnąć się na życie wystawy dziecięcej.

Lecz zauważył to Święty Franciszek, co na srebrnym rowerze
z jednego rożku księżyca na drugi wjeżdżał siłą rozpędu.
Zauważył to i na ratunek namalowanym zwierzętom
przybył bardzo prędko.

Po czym z rękawa wytrząsnął szklany zameczek.
Łokietek tam na lodzie szalał, przed panną ubraną w czepeczek.
O, Władysław jej sercem władał.
Daremnie chcąc spowodować katastrofę
Kazimierz Wielki mu swą brodę pod łyżwę wkładał.

Ale to już było dla schematystów za wiele.
Włosy im się zjeżyły i wydłużyły w rogi,
Buchał dym i odchodzili zamienieni w cielęta,
ubrane w dawnej swej władzy napoleońskie pierogi.

Ach, nie macie pojęcia, jakie Franciszek dostał za to brawa tęgie.
Goniec niósł wieść tę w świat i jak po węglu biegła jego stopa,
a długi szereg cieląt ginął widnokręgiem
jak niknący ogon uchodzącego smoka...

DROGA PRZEZ LAS

Jeleń już dawno słońce rogami przerzucił
Za las, za góry, całe w kukułkach.
W beczce wieczoru niezgrabnie nasz wóz po drodze się toczy
I świecą ćwieki gwiazd w nieba czarnych deszczułkach.

Wracam właśnie ze stacji, tam swą miłą odwiozłem.
Ach, czemuś, wozie, nie był wtedy głupim kozłem,
Czemuś z całej siły nie uderzył w drzewo, w kamień,
Czemuś rogu dyszla nie skrzywił, czemuś go nie połamał!

Ona by wtedy jeszcze do rana została i ja bym jej dziękował
Całą noc, kapliczki z mych dłoni bym budował
Na jej włosów pachnącej łące.

Za warkocz, który był pejczem na złe chmury i ukazał mi słońce,
Za tę wspaniałą, szaloną burzę, co szła tuż nad ziemią nisko
I przyniosła mi warg kobiecych wąski, czerwony listek.

Ach, gdy przy niej te parę dni byłem,
To się czasem na dzięcioły, jak ordery drzewom przypinają, gapiłem.
Ordery zdrowotne z długą w powietrzu trocin falującą wstęgą,
A teraz, jakiego koloru był jej grzebyk we włosach, myślę, myślę nadaremno.

A teraz pusto skrzypią koła i w dali coraz węższy wśród świerków
Srebrny pas gwiazd lśni złowrogo nade mną.
Jak nad wygnanym z raju miecz błyszczał anioła złotowłosego
I noc mi wskazywał czarną bez światełka jednego...

EROTYK Z ANIOŁEM

Z mych palców ogrodzenie robię
przy piersi miłej różowych pączkach.
Więc ogród różany, a wyżej jak strumyk się wije
czołem kochanki srebrna potu wstążka.

A wtedy jej anioł jak nie wrzaśnie,
że niewinność ginie wśród pierzyn.
Więc Ewa zła wbiła mu gdzieś tam piórko
i anioł, jak rakieta, z sykiem bólu pomknął na niebiańskie leże.

Wylądował na wielkiej górce puchu,
bo właśnie na jesień anioły skrzydła zmieniały,
i żeby mieć skry do diademów, szklane, rajskie zające
brały za nogi, o mosiężne potężne drogowskazy szczęścia roztrzaskiwały.

Anioł, oprzytomniawszy, pobiegł na skargę rączo
do Jonasza, co błękitnemu wielorybowi,
który jako torpeda posiadłości raju łączył,
dorabiał kółeczka z dwóch małych aureoli.

Ale Jonasz wysłuchawszy to rozgniewał się:
IMIENIA POETY NIE WYMAWIAJ NADAREMNO,
JEMU WSZYSTKO WOLNO, CHODŹ ZA KARĘ ZE MNĄ.

I w ciemność, w brzuch wieloryba weszli, tkwili tam z godzinę.
Wieloryb miał wtedy bardzo głupią minę.

I na próżno nieświadomy święty Paweł
trzepocząc ogromnym motylem śliniaka,
popijając kawę —

na próżno wołał — Jonasz, Święty Jonasz,
ej, śniadanie, bo z tej pracy skonasz.

Nie, no ja nie mam pojęcia, co oni robili w tym wielorybie,
ale jedno wiem, to chyba nie kłamię,
że ten anioł miał piękne złote włosy
i że był z tych, co przewidujący Bóg stworzył zaraz po Adamie.

Jerzy Harasymowicz

Georg Lukacs

TRAGEDIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

I

Faustowska powieść i cykl powieści Józefowych składają się na świetne dzieło późnych lat Tomasza Manna. Jest to monumentalna rekapitulacja i ujęcie w system wszystkich jego tematów młodzieńczych. Lecz z etiud, capriccios i sonat powstały teraz symfonie. Ta decydująca przemiana formy nie jest jednak, jak to bywa u wielkich artystów, sprawą tylko formalną. Przeciwnie: zagadnienia formalne, symfoniczne powikłania i syntezy wynikają z rozszerzenia, uogólnienia, pogłębienia poetyckiej zawartości pierwotnych motywów: ich logika wewnętrzna, tendencja do objęcia pełni kreowanych postaci, ich stosunków i losów podyktowała rosnące skomplikowanie formalne obustronnych oddziaływań.

W jak znikomym stopniu można pojąć tę ewolucję Tomasza Manna na podstawie analizy formalnej, pokazuje wczesna jego twórczość. Zaczął wielką, uniwersalistyczną powieścią, *Buddenbrookami.* W pewnym sensie są już w niej zawarte wszystkie późniejsze motywy krytyki społeczeństwa kapitalistycznego. A jednak — nawet w porównaniu z późniejszymi nowelami — pierwsza powieść jest znacznie mniej skondensowana, znacznie uboższa w barwy.

Z tego stanowiska należy rozważać rozwój Tomasza Manna, osiągający szczytowy punkt w cyklu Józefowym i w powieści faustowskiej. Jest to nader osobliwe dzieło późnych lat. Jego osobliwość jest określona przez epokę, przez kulturę okresu imperialistycznego i jej szczególne odmiany niemieckie.

Ogólny przebieg ewolucji Tomasza Manna okazuje się interesującą paralelą, a zarazem przeciwieństwem rozwoju Goethego. Dwaj wszechstronnie uzdolnieni pisarze, którym było dane przeżyć przewroty zmieniające gruntownie oblicze świata, osiągają rzeczywistą pełnię w walce z nasuwającymi się problemami. Takie dojrzewanie, nawet u pisarzy o znaczeniu światowym, nie jest na pewno czymś oczywistym, lecz wyjątkową rzadkością. Kryzys roku 1848 zasępił tylko ostatnie dzieła Balzaka, pogłębił natomiast późniejszą działalność Dickensa i utwierdził jego krytykę społeczną, nie wywołując jednak spodziewanych następstw. A stałe zaostrzanie się społecznych przeciwieństw opisywanego przedmiotu nie doprowadziło wprawdzie do zachwia-

nia pierwotnej i naiwnej epickiej monumentalności Tołstoja, jak w książce *Martin Salander* Kellera, ale nie spowodowało też uniwersalistycznego spiętrzenia i zbieżności duchowych i artystycznych motywów podjętych we wczesnych latach.

A to właśnie charakteryzuje zarówno Goethego jak i Tomasza Manna. Kiedy stwierdzamy u dwu wielkich pisarzy ów rzadko spotykany typ rozwoju, to właśnie tu tkwi problem umożliwiający głębsze ich zrozumienie.

Oczywiście zagubilibyśmy sam problem, gdybyśmy próbowali wprost konkretyzować tę abstrakcyjną i ogólną paralelę w całej abstrakcyjności. Duchowym, obyczajowym i artystycznym podłożem tego rodzaju analogii rozwojowej jest tylko jeden element porównania, nie zaś aprioryczna „struktura" duchowej i twórczej osobowości Goethego i Manna. Ta „struktura" była narażona na liczne i wielorako przekształcające wstrząsy, nim rozwinęła się w pełnię późnych lat, a tym, co wywoływało w niej istotne zmiany, były wielkie wydarzenia epoki. I chociaż zawsze doceniamy znaczenie wrodzonej i uformowanej przez samokształcenie duchowej, umysłowej i artystycznej osobowości Goethego i Manna — i nasze studia położyły, jak mniemamy, fundament dla takiego wartościowania — to przecież jest ona tylko składnikiem obustronnego oddziaływania w grze z wielkimi, zmieniającymi człowieka wydarzeniami epoki. To wzajemne oddziaływanie określa różnice w ramach podobieństwa albo też, jeśli takie sformułowanie będzie słuszniejsze, zgodność decydujących wyznaczników w ramach sprzeczności.

Goethe sam wypowiedział się w liście do hrabiego Reinharda, że w okresie swej dojrzałości nieustannie zmagał się z problemami Rewolucji Francuskiej. Wypowiedź tę należy, jak sądzę, rozumieć jeszcze ogólniej niż wskazuje sens dosłowny. Burzliwa młodość Goethego rozgrywa się w atmosferze okresu przygotowującego Rewolucję Francuską. Młodzieńcze wystąpienia i osiągnięcia wpłynęły na utopijne nadzieje wieku dojrzałego — odnowy społeczeństwa i żyjącego w nim człowieka. Społeczno-ludzkie podłoże późnych lat Goethego stanowi porewolucyjny rozwój kapitalizmu na kontynencie, kontrastujący ze schyłkiem ostatniego „heroicznego okresu" mieszczaństwa i reżimu napoleońskiego, rezygnacja wobec współczesności tworzy wówczas fundament i pierwszy plan, lecz wnętrze ukazuje jeszcze optymistyczną perspektywę jutra.

Temu rozwojowi podstawowych stosunków ideowych i historycznych odpowiada wzrost abstrakcyjności w stylu Goethego. Dzieła późnych lat są coraz bogatsze w myśli, ciężarne myślami i balast tej duchowej pełni staje się w coraz większym stopniu artystyczny, nieustannie wzrasta napięcie między krytyką a utopijną nadzieją, między rezygnacją z teraźniejszości a optymistycznym widzeniem świata i coraz trudniej pokonać je artyście. Dlatego mówi się — nader niesprawiedliwie — o słabnącej sile twórczej starzejącego się Goethego.

Historyczna droga Tomasza Manna jest pod wieloma względami podobna, lecz w istocie zupełnie odmienna. Jego początki określa zatęchła atmosfera „ulegalizowanej głębi" imperialistycznych Niemiec. Doniosłym przeżyciem jego wieku męskiego jest kryzys (kapitalistycznego) świata i młodzieńczego

poglądu na świat, zerwanie z politycznymi poglądami młodości. Późne lata wypełnia nieustanna walka publicystyczna przeciw faszyzmowi. Kiedy zatem — również zmieniające się — postaci w dziele Goethego ulegają coraz bardziej abstrakcyjnej stylizacji artystycznej, właśnie z powodu pogłębionej historyczności ich ujęcia, ten sam rozwój pociąga odmienne zgoła skutki u Tomasza Manna w innym zupełnie okresie, gdy imperialistyczne wojny i faszyzm zajmują miejsce, przypadające za czasów Goethego Rewolucji Francuskiej i Napoleonowi: wzbogacenie konkretnych poetyckich wyznaczników, przede wszystkim zaś społecznych i historycznych powiązań kreowanych postaci.

Widzimy, że przemiany losów ludzkich w społeczeństwie mieszczańskim wytyczają twórczy szlak największego mieszczańskiego pisarza Niemiec. Utopijna nadzieja ekonomicznie uzasadnionej, społecznie moralnej odnowy i wyzwolenia człowieka nadaje poetycką oczywistość niebiańskim scenom w *Fauście* Goethego. Skutki wynikłe z zachwiania i nadwerężenia wszelkich przesłanek dla takiej nadziei zdeterminowały tragiczną atmosferę powieści Manna *Faustus*. To podobieństwo, które artystycznie przejawia się jako sprzeczność, warunkuje osobliwy stosunek obu twórców do współczesnych prądów literackich. Jest cechą charakterystyczną zarówno Goethego, jak Tomasza Manna, że nie są obojętni na nowe tendencje, lecz ustosunkowują się do nich nader krytycznie. Kierują uwagę na pełnię ludzkich stosunków, na postęp ludzkości, którym według ich wypowiedzi rządzą jednak sprzeczności. Z tej postawy generalnej wynika ich czuła wrażliwość na to, gdzie i w jakim zakresie nowatorstwo artystyczne odkrywa realne przemiany w człowieku, w jego stosunkach i losach, jednocześnie zaś krytyczny stosunek do wszelkich tendencji, w których nowa sztuka artystycznie kanonizuje powierzchowne czy nawet reakcyjne prądy społeczno-historycznej rzeczywistości. Postawa Goethego wobec romantyzmu dobitnie wyraża ten stosunek. I Tomasz Mann, który wykazuje wielką wrażliwość na wiele nowoczesnych tendencji, deklaruje się zarazem jako przeciwnik „ruchów wrogich duchowi i rozumowi"; dostrzega wyraźnie, „że z modą »irracjonalną« wiąże się często zaprzepaszczanie i łobuzerskie wyrzucanie za burtę osiągnięć i zasad, które nie tylko Europejczyka czynią Europejczykiem, lecz człowieka człowiekiem". O stylistycznych skutkach tej postawy mówimy dalej nader obszernie.

W paraleli tej kładziemy wielki nacisk na sprzeczności problemów stylu uwarunkowanych przez epokę; jawi się zatem raz jeszcze sprawa uzasadnienia takiej paraleli. Opiera się ona nie tylko na decydującej roli, jaką odegrał Goethe w rozwoju Tomasza Manna, jej korzenie sięgają głębiej. Tomasz Mann dąży do tego, aby zaprzątające go od wczesnych lat problemy wznieść do poziomu uniwersalnego; uniwersalizm Goethego z *Wilhelma Meistera* i *Fausta* odgrywa tutaj rozstrzygającą rolę.

I tego również nie należy rozumieć formalnie. Powieści Józefowe nie mają nic wspólnego z powieściami o Wilhelmie Meisterze, nawet jeśli formę rozumiemy w najszerszym sensie. Jeszcze mniej wspólnego ma powieść faustowska ze światowej sławy poematem Goethego — mimo świadomej aluzji w tytule, mimo silnych wewnętrznych powiązań problematyki, poszczególnych motywów. Chodzi raczej o podobieństwo wewnętrzne, które

z racji wskazanych właśnie różnic społeczno-historycznych musi się ujawnić jako przeciwieństwo formalne.

Na czym wszakże polega to podobieństwo? W cyklu Józefowym na tym, że problemy, stawiane w młodzieńczym okresie obu pisarzy subiektywistycznie, lirycznie, z wyróżnieniem jednego tylko motywu i — stosownie do ówczesnego rozwoju ich poglądu na świat — mniej lub więcej „bezczasowo" (tzn. ponadhistorycznie, psychologicznie i moralnie, a zatem w formie zamkniętej), jawią się teraz w historycznej konkretności, w społecznym uogólnieniu, a zatem bardziej symfonicznie, polifonicznie. Oczywiście i tutaj różnice są nader ważkie. Werther jest w założeniu i w przeprowadzeniu postaci bardziej uświadomiony społecznie niż Tonio Kroeger. A jednak można wyraźnie dostrzec linie paralelne, prowadzące od *Werthera* do *Wilhelma Meistera* i od *Tonia Kroegera* do cyklu Józefowego.

O ile mi wiadomo, Slochower pierwszy napisał, że postać Józefa jest kontynuacją postaci Tonia Kroegera.

Nie mamy tu miejsca na szczegółową analizę. Wystarczy stwierdzenie, że postać Józefa podejmuje psychologiczny i moralny problem Tonia Kroegera (i jego braci w świecie Tomasza Manna), nie wiążąc go jednak bezpośrednio z egzystencją artystyczną. Wyrażając rzecz dosadniej: przeciwieństwo sztuki i życia, całkowicie wypełniające problematykę Tonia Kroegera, jawi się tutaj jako określona, szczególna postawa wobec życia, z której w określonych warunkach subiektywnych i obiektywnych może powstać sztuka, z drugiej zaś strony okazuje się ta postawa centralnym problemem społeczeństwa mieszczańskiego, jeśli ją rozpatrywać ze stanowiska ogólnoludzkiego i sprowadzić do warunków społecznych. Tak samo przebiega rozwój Goethego, jeśli porównać Wilhelma Meistera z Wertherem, ze „spotęgowanym Wertherem", Tassem, i z Wilhelmem Meisterem, tym do „teatralnego posłannictwa".

Również i w przejściach wynikają liczne podobieństwa: Aschenbacha ze *Śmierci w Wenecji* można bez przesady nazwać „spotęgowanym Toniem Kroegerem" itd.

Lecz właśnie te łatwe do mnożenia paralele wskazują jednocześnie na sprzeczność! I właśnie w decydującej sprawie stosunku sztuki do życia. Dla Goethego sztuka jest drogą do pokonania rzeczywistości, a zatem środkiem w kształceniu wszechstronnej harmonii człowieka. U Goethego zagadnienie to wyrasta z wielkich problemów jego czasu, z przygotowań do Rewolucji Francuskiej i z jej następstw, z rozwoju kapitalizmu, jego podstawowa tendencja to zachowanie i przekształcenie humanizmu w tych właśnie warunkach historycznych; powstają stąd szczególne kompleksy w stosunku sztuki do życia.

Możemy je tylko pobieżnie wyliczyć. Przede wszystkim chodzi o ludzką, moralną doskonałość, w przeciwieństwie do kapitalistyczno-biurokratycznej jednostronności, rozproszenia i dyletantyzmu. Goethe tak to wyraża pod wrażeniem lektury Pindara w swoim znanym młodzieńczym liście do Herdera: „Gdy mężnie stoisz na wozie i czwórka młodych koni miota się dziko i bezładnie w twoich wodzach, ty kierujesz ich siłą, powściągasz tego, co się wyrywa, i smagasz stającego dęba i pędzisz, kierujesz i zawracasz, chłoszczesz, stajesz i znowu popędzasz, aż wszystkie szenaście nóg w zgodnym takcie dosięgnie celu — oto mistrzostwo". Dopiero z tej pozycji można pojąć

tęsknotę Werthera za aktywnością społeczną, którą zganił Napoleon, stosunek Tasso — Antonio, rozwój Wilhelma Meistera, niebezpieczeństwo ograniczenia w jednostronności artystycznej. Goethe dożył jednak również początków izolowania się sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Podjął obustronną walkę przeciw tej tendencji, której obiektywną nieprzezwyciężalność odczuwał coraz wyraźniej: chciał w tych warunkach uratować sztukę dla sztuki, obronić czystość sztuki przed antyestetycznymi mocami czasu, społeczną tendencję sztuki przed niszczącą izolacją. Stąd uparte, wciąż przybierające na sile, dążenie Goethego do nie istniejącego przecież w jego Niemczech — „wielkiego świata". Stąd też wywodzą się utopie obu powieści o Wilhelmie Meisterze.

W momencie wystąpienia Tomasza Manna ten ostatni proces już się dokonał, izolacja współczesnego artysty i sztuki jest już w społeczeństwie kapitalistycznym faktem dokonanym. Zwłaszcza w Niemczech, gdzie wydarzenia 1848 i 1871 znacznie uszczupliły obszar żywego oddziaływania wzajemnego sztuki współczesnej i życia społecznego, który swą rozległość zachował jeszcze np. we Francji. Młody Tomasz Mann stracił wszelkie widoki na znalezienie jakiegoś wyjścia; „świat" znalazł się poza zasięgiem jego sztuki. Pierwsza wojna światowa przynosi desperacką próbę Tomasza Manna, który usiłuje przyłączyć się do niemieckiej tradycji społecznej, filozoficznie utrwalić i uzasadnić przeciwieństwo między Niemcami i demokratycznym Zachodem. Mamy tu na myśli sprzeczności między kulturą i cywilizacją, między pisarzem a literatem w ówczesnych pismach wojennych Tomasza Manna. Lecz właśnie tu znajduje wyraz dialektyka jego dzieła, w odkryciu ludzkich sprzeczności w prusactwie, dzięki temu *Śmierć w Wenecji* jest antycypującą krytyką pism wojennych. Do tego należy dodać trafną krytykę cywilizacji zachodniej, mieszczańsko-demokratycznej. Dopiero — później wybujała — pełnia tych przeciwieństw ujawnia powszechne zagrożenie ludzkiej moralności w okresie imperializmu.

We wczesnych książkach przeciwstawienie śmierci i życia określa kompozycję, przed kryzysem wojennym jest ona owładnięta jedną myślą: życie może być tylko horyzontem, tylko przedmiotem nigdy nie spełnionej tęsknoty. Rzeczywistą treścią jest zewnętrzne i wewnętrzne zwycięstwo śmierci.

Kryzys ideowy przynosi konkretyzację problemów. Przede wszystkim konkretyzację zasady śmierci rozumianej jako choroba, rozkład, upadek, i wiązane z nimi sympatie. Dla osamotnionej jednostki w społeczeństwie mieszczańskim życie (świat) jest nieosiągalne. Młody Tomasz Mann dostrzega jedność zdrowia i życia w społeczeństwie, lecz ta jedność nie przybiera w nim konkretnej postaci, polaryzuje raz jako Hans Hansen, to znów jako Kloterjahn. Również i w młodości występują polemiczno-karykaturalne rysy u zwolenników śmierci (Tristan, Bajazzo), teraz jednak przeradza się ta tendencja w autoironię (profesor Cornelius), w fantastyczną mieszczańskość w *Czarodziejskiej górze* i osiąga swój szczyt w — faszystowskiej — hipnozie czarodzieja i zaczarowanego *(Mario i czarodziej)*.

Powieść edukacyjna jest organicznym uwieńczeniem rozwoju Tomasza Manna. Droga Józefa prowadzi od izolacji do społeczno-ludzkiej wspólnoty. Lecz Tomasz Mann już znacznie wcześniej — i zgoła nieprzypadkowo — mówiąc o Goethem określił funkcję wychowawczą sztuki jako „przejście ze

świata osobistych, wewnętrznych przeżyć ludzkich do świata społecznego". Jest to droga od niezakłóconej kontemplacji własnej osobowości, która zarówno młodego Józefa jak i Tomasza Manna prowadzi od narcyzmu do aktywności społecznej. I dopiero wtedy zdrowie i życie przezwycięża rozkład, chorobę i śmierć.

Tu, gdzie — jakby się zdawało — zaniechano aluzji do spraw niemieckich, tu właśnie powieść jest najdogłębniej niemiecka. Często nazywa się Schillera typem francuskim w przeciwieństwie do niemieckiego Goethego. Nawet błędy Tomasza Manna mają swoją istotną problematykę. Tomasz Mann utożsamia współczesną demokrację i politykę, sądzi, że realna polityka może zrodzić się tylko na gruncie demokracji. Nie jest rzeczą ważną, że najpierw ujmował problem negatywnie, apolitycznie, nawet antypolitycznie (stąd jego poglądy na Goethego, którego uważał za obcego polityce); jest rzeczą bez znaczenia, że samo sformułowanie w swej abstrakcyjnej ogólnikowości jest zbyt radykalne i przesadne. Znalazła tu przecież wyraz postawa osądzająca współczesność, obiektywnie doniosła i decydująca o dalszej twórczości Tomasza Manna. Pełne jej znaczenie docenimy dopiero przy analizie powieści faustowskiej.

Goethe nie jest zatem apolityczny, charakteryzuje go typowo niemieckie upolitycznienie, które nie zna aktywnego pojęcia „dołów", mas. Ta tendencja ujawnia się w nim najpierw na modłę oświeceniową, później w sensie uznania rozstrzygającej roli technicznych i ekonomicznych czynników rozwoju. „Nie dręczy mnie niepokój — powiedział Goethe do Eckermanna — że Niemcy się nie zjednoczą, nasze świetne szosy i pociągi przyszłości zrobią swoje." Stąd jego stanowisko wobec Kanału Suez — Panama i kanału dunajsko-reńskiego, stąd wiele ważkich momentów w zakończeniu *Fausta*. U Schillera, jak niemal u wszystkich niemieckich demokratów mieszczańskich, napotykamy pogląd, że nie ma na ziemiach niemieckich konkretnego wzoru, będącego ucieleśnieniem demokratycznych i prawdziwie rewolucyjnych dążeń. Tak więc w Schillerze znalazły poetycką konkretyzację manowce historycznej drogi Niemiec: typowość rewolucji „od góry"; nie jest rzeczą przypadku, że na Niemców działa porywająco wielka scena między Pozą i Filipem, w której postawa ta realizuje się najdoskonalej pod względem poetyckim. Ta koncepcja towarzyszy niemieckim dziejom. Mamy tu na myśli nie tylko *Sickingena* Lassalle'a, lecz nawet *Henryka IV*, napisanego przez radykalnego politycznie na „modłę francuską" Henryka Manna.

Nie jest zatem sprawą przypadku ani odstępstwem od niemieckości, że na szlakach *Don Carlosa* odnajdujemy Tomasza Manna. Oczywiście nie oznacza to zbliżenia do schillerowskiego sposobu wyrażania niemieckiej rzeczywistości. Tym więcej, że minione półtora wieku wniosło do sytuacji różnicę jakościową: co u Schillera jest odbiciem niemieckiego zacofania, obiektywnej i subiektywnej niedojrzałości Niemiec do demokratycznego przewrotu, musi dzisiaj uzyskać nowy akcent — niewiary w aktywność mas, w możliwości twórcze, płynące „z dołu".

Rozwój Tomasza Manna wiedzie nie tylko ku demokracji, lecz do uznania nieuniknioności socjalizmu. Perspektywa ta wykracza jednak poza dzieło artystyczne. Można ją wyjaśnić na podstawie rozwoju osobistego pisarza.

Jej korzenie sięgają przecież głębiej: największą siłę realizmu Manna (jak to często podkreślałem) stanowi to, że przedstawia on tylko elementy istotnie obecne w rzeczywistości niemieckiej, a nie — jedynie pożądane; takie elementy przedstawia najdogłębniej, lecz nigdy nie usiłuje w swym dziele orzekać apriorycznie o przyszłości. W tym siła realizmu Manna.

Oznacza to jednak pewne ograniczenie horyzontów historycznych i społecznych. Jakkolwiek wszelkie ruchy „od dołu" kończyły się w Niemczech niepowodzeniem, to przecież sprawa ich przyszłości pozostawała długo nierozstrzygnięta. Te udaremnione ruchy — wraz ze wszystkimi przyczynami ich niepowodzeń — należą organicznie do fizjonomii narodu niemieckiego. U Manna widoczne są pewne społeczne i psychologiczne przyczyny i rozliczne skutki tej sytuacji, jednak samego zjawiska zabrakło w stworzonym przez niego obrazie świata. „Doły", masy odgrywają więc w jego twórczości bardziej znikomą rolę niż w samej rzeczywistości. I to sprawia, że jego demokracja, jego socjalizm i walka przeciw współczesnej reakcji bywają abstrakcyjne a nawet chwiejne i pozbawione stałej orientacji.

Można by zarzucić: motywy te działają poza sferą Józefowego tematu. Lecz temat nigdy nie bywa przypadkowy, zwłaszcza u pisarza tworzącego dzieło głęboko organiczne. Pełne sympatii, ale także i zastrzeżeń ironiczne traktowanie mitu wskazuje na głębokie i nader istotne pokrewieństwo przedmiotu i wewnętrznych skłonności Tomasza Manna. Jest oczywiście rzeczą prawie niemożliwą zrekonstruować na podstawie dzieła pierwotną wizję wewnętrzną wybitnego pisarza. Wydaje się jednak, że królestwo umarłych, postać Józefa i jego rozwój oraz kilku innych protagonistów są praźródłem tego dzieła. Należy tu również rewolucja „odgórna", której najogólniejszy zarys zawarty jest w legendzie i która w atmosferze mitu zyskuje zrozumiałą i pełną rzeczywistość.

Wszystko, co tu przytoczono, jest świadomym wyrazem krytyki z zewnątrz. Ten zewnętrzny punkt widzenia stanowi jednak u Tomasza Manna istotę relacjonowania mitu.

Wyczerpująca narracja, połączona z zagłębianiem się w historyczne zagadnienia mitu i ze stałym akcentowaniem tej postawy, wymaga właśnie ze względu na stosunek do teraźniejszości takiej transcendencji w rozwijaniu opowieści. Narrator żyje we współczesności, i Mann nieustannie podkreśla ten stosunek pełną zastrzeżeń ironią. Stosunek ów nie jest wprawdzie bezpośredni, alegoryczny, symboliczny. Królestwo umarłych nie „oznacza" bynajmniej Niemiec, jak niegdyś Cipolla nie „oznaczał" Mussoliniego. Lecz całość w swej konkretności odnosi się w sposób skomplikowany, ironicznie i z zastrzeżeniami do ogółu konkretnych spraw współczesnych. Kiedy sens opowiadania nie stanowi *„tua res agitur"* współczesności, niknie wszelka prawdziwie epicka sprawdzalność opowiadania.

Tak dzieje się w wypadku rewolucji „odgórnej". I tutaj widać doniosłą zbieżność z rozwojem Goethego, lecz i ważne odchylenia. Dialektyka wychowania wyprowadza obu z „małego świata" wyłącznie osobistego życia w „wielki świat", w życie społeczne. Dla obu ze wskazanych już powodów „wielki świat" jest światem „odgórnym". Ta „odgórność" oznacza pracę d l a wszystkich, a nie osiągnięcie, nie czyn dokonany p r z e z masy i nie ma tu wzajemnego oddziaływania i wewnętrznej więzi z masami. „Żywiciel"

Józef jest równie osamotniony społecznie po zwycięstwie swojej rewolucji „odgórnej", jak tragicznie doświadczony markiz Poza. I chociaż edukacja Józefa zawiera w sobie treści społeczne, jest tylko pod względem psychologicznym i moralnym wychowaniem do społecznego czynu. Goethe w zakończeniu *Fausta* tworzy sobie na tej drodze utopijnie marzycielski obraz prawdziwego „wielkiego świata", z utopijną perspektywą na wolny lud, u Tomasza Manna ów „wielki świat" sam przez się powstaje. Tu Mannowska teza, że polityka jest demokracją, rozstrzyga właśnie dzięki swemu racjonalnemu jądru. Zgodnie z tą tezą prawdziwie „wielki świat" może być tylko światem demokratycznym. Nie ma zatem znaczenia, że „odgórna" rewolucja w Józefowej legendzie umotywowana jest przez przypowieść tylko estetycznie jako jedynie możliwa; taka struktura tematu ma ważkie następstwa: przemianę Józefa, wychowanie zmierzające do uspołecznienia jego psychiki, moralności, postawy. Aktywność, wynikająca z tej edukacji, została znakomicie zobrazowana. Jednak z punktu widzenia artystycznego nie powstaje w dziele obiektywnie rzeczywisty „wielki świat", jak w *Wilhelmie Meisterze* i w *Fauście*, gdzie perspektywa końcowa rzuca światło na dzieło. U Manna jego „mały świat" zyskuje jedynie nowe — nadzwyczaj doniosłe — ujęcia ideowe i moralne.

II

Ten stosunek „małego świata" do „świata wielkiego" jest centralnym problemem powieści faustowskiej. Kto by w odniesieniu do Józefowej legendy powątpiewał w wykazaną przez nas nieobecność „wielkiego świata", utrzymując, że dla legendy Józefowej i faraońskiej ówczesny „wielki świat" stanowiła ich społeczna aktywność, mógłby się powołać na to, że dokonane przez nas odwrócenie staje się faktem dopiero w odniesieniu do współczesności. Takie odniesienie jest wszakże nieuniknione również artystycznie. Możliwość istnienia „wielkiego świata" odgrywa w procesie twórczym decydującą rolę. Rola Pozy, „odgórna" rewolucja jest w *Sickingenie* Lassale'a również pod względem artystycznym — bardziej anachroniczna niż u samego Schillera. Dla *Faustusa* Tomasza Manna znamienna i doniosła jest okoliczność, że po roku 1848 Niemcy nie stworzyły w istocie rdzennego, demokratycznego „wielkiego świata"; jego nieobecność w dziele nacechowana jest historyczną, a zatem i artystyczną autentycznością. Brakuje jednak w tym świecie owych prób daremnych, które podejmowała klasa robotnicza, aby stworzyć w Niemczech demokratyczny „wielki świat". Tomasz Mann przedstawia zatem same wyniki dziejów niemieckich do roku 1945, nie zaś przebieg rozwoju historycznego, ukazuje jedynie epilog rozwoju kulturalnego, polityczne i społeczne manowce Niemiec. Ten epilog jest w pewnej mierze prologiem, jako radykalna rozprawa z przeszłością przedstawioną w powieści, i dzięki sile samokrytyki musi zawierać elementy przyszłości. Perspektywa wolnego ludu wywiedziona w *Fauście* Goethego z „wielkiego świata" była wprawdzie naówczas utopią. Jej realne podłoże stanowił jednak historyczny fakt, że cała klasyczna literatura niemiecka i filozofia od Lessinga do Heinego była ideologicznym przygotowaniem re-

wolucji demokratycznej 1848 roku. Powieść faustowska Tomasza Manna jest jednak zamknięciem, epilogiem całego rozwoju po 1848 roku.

Nowy Faust jest zatem Faustem „gabinetowym", pozbawionym poważnych, tzn. aktywnych, zmieniających się w czyny chęci do wyjścia poza gabinet pracy. Wszelkie problemy kompleksu faustowskiego zostały wtłoczone do tego gabinetu, ponieważ założono, że niemożliwe jest połączenie prawdy i poszukiwań życiowych z praktyką społeczną. Tak powstaje Faust, którego otoczenie stanowi wyłącznie „mały świat", gabinet pracy, zależny przecież od życia, kołatającego do drzwi pracowni.

A więc: Faust w atmosferze z Raabego. Nie rozumiemy tego oczywiście w wąskim sensie literackim, i nawet nie tak, jakby się mogło rzec o atmosferze Storma w *Toniu Kroegerze*. Chodzi o główny rys kształtowanej rzeczywistości: począwszy od Raabego literatura niemiecka odwraca się rozmyślnie i z rezygnacją od „wielkiego świata" pod naporem warunków społecznych i historycznych. U Raabego obserwujemy ten wymuszony zwrot, marginesowych bohaterów, którzy niegdyś walczyli w wojnach wyzwoleńczych, w ruchu studenckim, pod wodzą Bolivara itd. i w walkach tych próżno próbowali wedrzeć się do „wielkiego świata", i jesteśmy świadkami wykolejenia ludzi w następstwie tego daremnego szturmu we współczesnych pisarzowi Niemczech. Humor Raabego ukazuje tragikomicznie i z rezygnacją owe wypaczenia, które muszą powstać w każdym człowieku, w każdym Niemcu, jako wynik społecznego zawężenia świata: intensyfikację umysłowego i uczuciowego życia wewnętrznego, prowadzącą często do nudy, pustki, groteskowego i banalnego filisterstwa.

W tym sensie mówimy o atmosferze Raabego. Świat *Faustusa* Tomasza Manna różni się od niej nie tylko nieporównanie wyższym poziomem artystycznym, lecz i tym, że brak tutaj wszelkiej — nawet daremnej — poważnej próby przedarcia się ku życiu. Atmosfera „ulegalizowanej głębi" czasów wilhelmińskich przemienia się coraz groźniej w zatęchłe powietrze nadciągającego barbarzyństwa w toku rozwoju społecznego niemieckiego imperializmu, po porażce w pierwszej wojnie światowej. „Ulegalizowana głębia" staje się ideowym przygotowaniem, kulturalnym zapleczem (tworzonym czasem w dobrej wierze, często lekkomyślnie) odradzającej się nieludzkiej i wrogiej człowiekowi reakcji. Lecz nawet owo uspołecznianie się, upolitycznianie niemieckiej ideologii (jeśli taki antyhumanizm może być jeszcze nazwany ideologią) rozgrywa się w znacznie odmienionej atmosferze Raabego: w „małym świecie", któremu nie przeciwstawiono „wielkiego świata", wyradzającym wszelkie treści i wyznaczniki „wielkiego świata" we własne filisterstwo, indywidualistycznie zdziwaczałe, ezoteryczne i reakcyjne, coraz bardziej barbarzyńskie.

W takim „małym świecie" rozgrywa się tragedia Faustusa Tomasza Manna. I tylko dlatego może być prawdziwą tragedią (mimo rysów opatrzonych tragikomiczną pointą), gdyż radykalnie izoluje gabinet nowego Faustusa od świata zewnętrznego. Przynajmniej psychologicznie i moralnie. Gdy inteligencja, z którą ma do czynienia, groteskowym krokiem tańca umarłych wybiega na spotkanie obskuranckiego snobizmu faszystowskiego barbarzyństwa, subiektywne życie Mannowskiego Faustusa jest tylko ascezą i wzgardą dla świata; mizantropia jest jego typową postawą wobec współ-

czesności. Tragikomiczny — lepiej: obiektywnie-groteskowo-tragiczny pierwiastek jego losu polega na tym, że treści, które artystycznie składają się na ów zarozumiały narcyzm, są przecież spokrewnione nader blisko ze snobistyczno-reakcyjnymi tendencjami czasu. Ów „lęk przed światem", owo niemal mnisze odwrócenie się od czynów i postępków współczesnych ludzi otwiera furtkę dla pierwiastka diabelskiego w jego dziele.

Gabinet ma zatem dla nowego Fausta zupełnie inne znaczenie niż dla Fausta dawnego. Gabinet w pierwszej części dawnego Fausta i tegoż Fausta daremne (magiczne) próby wydarcia się z jego ścian prowadzą w „wielki świat", do przekształcenia myśli w praktykę społeczną — i to jest przełom. Natomiast gabinet nowego Fausta jest wprawdzie, oglądany z zewnątrz, bardziej hermetycznie zamknięty przed społecznym światem zewnętrznym, w rzeczywistości jednak jest czarnoksięską kuchnią, gdzie warzą się wszystkie nieszczęsne tendencje czasu, uzyskując najbardziej skoncentrowany wyraz. Wyraz ów przez swą nieugięcie bezkompromisową konsekwencję, radykalne zaostrzenia, budzi w świecie zewnętrznym poczucie obcości i opór, nie wpływa to jednak na jego jednolitą strukturę i świat myśli Adriana Leverkühna, ideowa zawartość, forma i problematyka jego dzieła są sumą, encyklopedią tego, co duch czasu może wydać zarówno w dodatnim jak ujemnym sensie. W „małym świecie" gabinetu pracy zawarta jest kwintesencja tego, co niemiecka umysłowość posiada ze „świata" (aby wyrazić się egzystencjalistycznie, jak wymaga tego temat) w swojej „ulegalizowanej głębi", w uwarunkowanej społecznie introwersyjnej ciasnocie i introwersyjnym zapamiętaniu. Ten gabinet jest namiastką „wielkiego świata" niemieckiej inteligencji okresu imperialistycznego. A więc: nowoczesny Faust w odmienionej na modłę imperialistyczną atmosferze Raabego.

Ta struktura umysłowości, produkcji artystycznej jest międzynarodowym zjawiskiem okresu imperialistycznego, które tylko w Niemczech objawia się w najczystszej formie, ale właśnie dlatego najbardziej rozdartej, budzącej wątpliwości, diabelskiej, i Adrian Leverkühn jest jedynie w swych cechach indywidualnych typem specyficznie niemieckim. Natomiast jego uniwersalność sięga daleko poza geograficzne i ideowe granice Niemiec. Jak Nietzsche i Spengler, Freud i Heidegger mimo lokalno-niemieckich rysów są zjawiskami międzynarodowymi, a nawet — właśnie z punktu widzenia internacjonalnego — są najbardziej wyrazistymi, typowymi postaciami fatalnych żywiołów niemieckiej umysłowości okresu imperialistycznego, tak też jest i z muzyką Adriana Leverkühna stworzoną przez Tomasza Manna.

Obiektywne zanikanie „wielkiego świata" jest ogólną cechą kultury klas panujących w formacji imperialistycznej. Ekonomię, politykę i kulturę, nawet gdy rozwijają się one w środowisku demokracji mieszczańskiej, znamionują tendencje antydemokratyczne. Demokracja, wywalczona niegdyś w wielkich rewolucjach, zmienia się coraz bardziej we własną karykaturę pod wpływem wciąż rosnącej i pogłębiającej swą reakcyjność władzy kapitału monopolistycznego i oligarchii finansowej. Jej formy zewnętrzne stają się pustymi formami, utrwalają się jej coraz bardziej obłudne ideologie „wolności", coraz radykalniej kontrastując z rzeczywistością społeczną i prowokując coraz gwałtowniejszy sprzeciw myślącej inteligencji.

Tylko w rzadkich wypadkach zwraca się ten protest przeciw rzeczy-

wistej istocie społecznej nowego stanowiska demokracji w imperializmie. Najczęstszą jego formą jest opozycja przeciw demokracji w ogóle, jako zjawisku znamionującemu rozkład społeczeństwa, albo zgoła ponowne odkrycie problematyki demokracji. Ta sytuacja społeczna i ideologiczna nadaje międzynarodową powszechność wersji niemieckiej, a także jej filozoficznemu czy artystycznemu ujęciu: zanikający „wielki świat" demokratycznego życia publicznego jawi się w swym upadku moralnym jako przestroga i zachęta, w każdym razie jako symbol (chociaż błazeńsko spaczony) polityczno-społecznego losu kulturalnej perspektywy demokracji mieszczańskiej.

Nie tu miejsce, aby bliżej badać tę skomplikowaną zależność antydemokratyzmu niemieckiego i międzynarodowego i na tej drodze konkretyzować wspólne i indywidualne rysy wyrażające nieobecność czy zanikanie „wielkiego świata". Musimy ograniczyć się do paru uwag. Typowo niemiecki stosunek między gabinetem nowego Fausta a obiektywną i subiektywną niemożnością wydarcia się zeń w „wielki świat" określa decydujące różnice między Mefistofelesem Goethego a wcieleniami diabła w powieści Tomasza Manna.

Szukający jawi się tutaj w dwojakiej postaci. Przy całym uduchowieniu, jakie zawiera koncepcja diabelska u Goethego w porównaniu z Reformacją, uwodzicielska oferta bogactw i wspaniałości doczesnego świata nie została przez nią odrzucona. (W szczegółowych studiach wyłożyłem, jak skomplikowany jest stosunek między Faustem a Mefistofelesem.) To zagadnienie przypomina o sobie znów u Tomasza Manna, w nader ziemskiej i ironicznej karykaturze diabła. Impresario Saul Fitelberg, spekulant kapitalistyczny od awangardowej muzyki, którego towar stanowi

> zaszczytny skandal, zapewniający przyszłość, osiągający jutro najwyższą cenę, wielka moda, która ma stać się sztuką *,

taką właśnie muzykę zaofiarowuje Leverkühnowi:

> A jednak, *figurez-vous*, przyszedłem, żeby pana porwać i płynąć z panem przez przestworza na moim płaszczu, pokazywać bogactwa tego świata i wspaniałość, więcej jeszcze, złożyć go panu do stóp.

Otrzymuje zręczną, szyderczą odmowę. Subiektywnie Adrian Leverkühn nie chce mieć do czynienia z realnym podłożem społecznym, z którego kulturalnej nadbudowy wyrosła w końcu jego sztuka, chociażby w formie pogardliwej opozycji, patetyczno-ironicznej parodii; ta nadbudowa określa jej treść i formę jego dzieła. Żyje i działa w uczciwie przeżytej iluzji, chce uniezależnić się od społecznego otoczenia, od społecznych prądów swojego czasu, uniknąć ich wpływu, nie ugiąć się pod ich naporem. Kiedy jednak rzecz rozpatrywać samą w sobie, powstanie inny, zgoła odmienny obraz. Adrian Leverkühn wie bardzo dokładnie, jaka jest historyczna sytuacja muzyki (sztuki i w ogóle kultury umysłowej) w jego epoce. Nie tylko zna ją doskonale, nie tylko z napięciem wciąż o niej rozmyśla, wszystkie problemy jego stylu wyrastają z tego napięcia: epoka, współczesność są pod każ-

* Wszystkie cytacje z *Faustusa* występujące w eseju — w przekładzie Barbary Witek.

dym względem niekorzystne dla sztuki, dla muzyki — jak zatem w epoce tej stworzyć muzykę o prawdziwie wysokim poziomie artystycznym, nie wykraczając poza epokę, nie zrywając z nią gwałtownie i czynnie?

Już w młodym Adrianie Leverkühnie zagadnienie to budzi wątpliwości w okresie rozmyślań nad wyborem zawodu, wahania między teologią a muzyką. W każdym bądź razie rysuje się jako osobista problematyka. Mówi o swoim „lęku przed światem", o wewnętrznym chłodzie, o znudzeniu, które go bardzo szybko ogarnia przy najciekawszych problemach. Rozumie, że brak mu owej „niezachwianej naiwności", o której wie, że należy ona do istoty prawdziwej sztuki.

Ale ten chłód nie jest tylko psychologiczną właściwością Adriana, lecz także podstawą jego ocen: może marzyć o cieple, a przecież krytyczny chłód, znudzoną postawę uważa za coś wyższego, bardziej odpowiadającego istocie świata; jest rzeczą znamienną, że już we wczesnej młodości wyraża się ironicznie o „krowim cieple" normalnej muzyki. Są to jeszcze ogólne rysy nowoczesnego artysty, tak jak charakteryzuje go Tomasz Mann; pod tym względem Adrian jest jeszcze jednym młodszym bratem Tonia Kroegera i Gustawa Aschenbacha.

Ważniejsze, że już z okazji wyboru zawodu jawi się ogólny a zarazem specyficzny problem nowoczesnej sztuki, na początku tylko jako osobista problematyka Adriana. Mówi on w obszernym i rozstrzygającym liście do swego pierwszego nauczyciela o własnej „nikczemnej" właściwości, dzięki której w najważniejszych i najbardziej porywających frazach muzycznych odkrywa zawsze coś komicznego:

> Być może mam łzy w oczach, ale zarazem opanowuje mnie śmiech nie do pokonania. Od dawna już ciąży nade mną jakby przekleństwo, że śmieszą mnie zjawiska tajemne i wzruszające. Ta przesadna zdolność odczuwania komizmu kazała mi uciec na teologię, w nadziei, że tam wreszcie spoważnieję, lecz i w niej odnalazłem przerażający komizm.

Wprawdzie chodzi tutaj tylko o osobistą postawę Adriana, o spotęgowanie postawy Tonia Kroegera i Aschenbacha, przy czym owo spotęgowanie oznacza już przemianę w coś jakościowo nowego. Ta przemiana uzewnętrznia się w dalszym ciągu rozważań, kiedy Adrian przechodzi do problemów artystycznych, wynikających z tej postawy:

> Dlaczego zdaje mi się, że wszystko jest swoją własną parodią? Dlaczego zdaje mi się, że wszystkie, nie, prawie wszystkie środki i konwenanse sztuki zasługują tylko na parodię?

Owa dążność do obiektywizacji takiej postawy, do kanonizacji jej jako jedynej artystycznie adekwatnej d z i s i a j, przybiera na sile i jako coś nieodzownego społecznie, historycznie i artystycznie uwydatniona jest w odpowiedzi, jakiej nauczyciel Adriana, fanatyk sztuki, udziela swemu uczniowi. Pisze on:

> Ludzie tacy jak on, właśnie tacy potrzebni są dziś sztuce... Chłód, „szybko sycąca się inteligencja", skłonność do banału, zmęczenie i przesyt, umiejętność

budzenia w sobie odrazy — to wszystko dzieje się, aby związane z tym zdolności podnieść do rangi powołania. Dlaczego? Bo to tylko w pewnej mierze stanowi o prywatnej osobowości, po części zaś wchodzi w skład ponadindywidualnej natury i jest wyrazem kolektywnej wrażliwości na uwarunkowane historycznie zużycie i wyczerpanie środków artystycznych, jest wyrazem znużenia i poszukiwania nowych dróg.

To, co osiąga Tomasz Mann kształtując artystycznie proces twórczy Adriana Leverkühna, w przedstawieniu genezy, struktury i oddziaływania jego dzieła stanowi samotny szczyt w literaturze światowej. Dotąd przedstawiano tragedie artystów niemal wyłącznie od strony stosunku i konfliktu między artystą a życiem, sztuką a rzeczywistością; podobnie postępuje też w zasadzie młody Tomasz Mann. Lecz tutaj, gdzie centralna problematyka przenika do dzieła, trzeba przedstawić również genezę i strukturę samego dzieła i tragiczną problematykę nowoczesnej sztuki artystycznej wyrazić w samym dziele.

Dotąd jedynie Balzak podjął podobne zamierzenie (*Chef d'oeuvre inconnu* i *Gambara*). Były to jednak w stosunku do całości *Komedii ludzkiej* epizody nowelistyczne, w wielu sprawach wyprzedzające wprawdzie proroczo nierozwiązalną problematykę sztuki nowoczesnej. Tomasz Mann w dwojakim sensie wykracza poza Balzaka. Balzak dostrzegał określone, bardzo istotne momenty problematyki wewnętrznej nowoczesnych artystycznych środków wyrazu i przedstawiał z głębokim zrozumieniem i ogromną siłą ich tragiczną niemoc wobec obrazowanej rzeczywistości. Jednak u niego było to jedynie genialne wyprzedzenie przyszłej tendencji, która w całości *Komedii ludzkiej* mogła stanowić tylko epizod. Konflikt ten był tragiczny u niego wyłącznie obiektywnie: jego Frenhofer jest jeszcze pod względem psychologicznym i moralnym — artystą dawnego typu, niewzruszonym wewnętrznie i pozbawionym problemów; konflikt nierozwiązalny powstaje tylko z obiektywnie dialektycznego przeciwieństwa między nowoczesnymi środkami wyrazu a estetycznymi determinantami obrazowo przedstawionej obiektywności.

Po Balzaku następuje długi ciąg artystycznych tragedii, w których ludzka i moralna postawa nowoczesnego artysty wobec życia zaczyna budzić wątpliwości; młodzieńcze dzieła Tomasza Manna stanowią zamknięcie tego rozwoju. Tutaj owa nowoczesna postawa artystyczna rzutuje się na strukturę dzieła. Wielkie osiągnięcie artystyczne Tomasza Manna w tej powieści polega na tym, że przedstawił on ów proces w całym bogactwie, głębi i wyrazistości, że obfitujący w problemy proces twórczy Adriana Leverkühna, obiektywna problematyka jego dzieł jawi się nam dobitnie i plastycznie. Treść wielkiej powieści stanowi właściwie przedstawienie procesu powstawania i istoty tych dzieł. Tomasz Mann potrafił nie tylko ożywić czytelnikowi dzieła te w ich artystycznej i ideowej odrębności, lecz również bohatera swojego, który jest tylko kompozytorem, artystą i właściwie poza swoją sztuką nie żyje w ogóle osobistym życiem, przedstawić jako bogatą i burzliwą osobowość, wyprowadzoną z jego własnej postawy artystycznej.

Zauważmy mimochodem: muzyka Adriana Leverkühna jest w równej

mierze oryginalnym dziełem Tomasza Manna, jak pogląd na świat dawnego Fausta był dziełem Goethego. Jak w wypadku Goethego byłoby rzeczą śmieszną wskazywać na pierwszeństwo Bruno czy Spinozy, tak też i dzisiaj Arnold Schönberg ośmiesza się, domagając się zwrotu muzyki Adriana Leverkühna jako swojej „duchowej własności". Bo o oryginalności muzyki przedstawionej w powieści faustowskiej stanowi bynajmniej nie sama atonalność, lecz ogólny charakter nowszej muzyki jako skoncentrowany wyraz dekadencji ideowej i moralnej, jako tragiczne rozdarcie duszy Leverkühna, spowodowane przez dekadencję, jako jego tragiczny upadek pośród nierozwiązalnych sprzeczności, które powstają, jeśli do końca iść drogą dekadencji. Ci kompozytorzy natomiast, których bawi tylko pluskanie się w błocie dekadencji, którym nic nie jest bardziej dalekie niż tragiczne rozwijanie do końca jej skłonności, którzy nie chcą mieć do czynienia — i słusznie — z tragicznym końcem sztuki i osobowości Adriana Leverkühna, wyłączają się automatycznie ze świata duchowego, powołanego do życia przez Tomasza Manna. Tragiczny koniec określa właśnie rangę i poziom tego dzieła i dlatego postać Adriana Leverkühna wyrasta samotna, a jednak typowa z gadatliwego chóru dzisiejszej dekadencji.

W innych studiach kilkakrotnie już pokazywałem, jak w nowoczesnej literaturze wciąż ulega zaprzepaszczeniu „fizjonomia intelektualna" postaci, jak bohaterzy literatury coraz gwałtowniej spychani są na niższy poziom osobistego życia umysłowego. Tomasz Mann zawsze należał do nielicznych pisarzy, którzy w owej epoce upadku płynęli pod prąd mieszczańskiej sztuki, zmierzający do przekształcenia literatury i sztuki w artystycznie wyrafinowaną martwą naturę. Stworzył dzieło stanowiące niewątpliwy i uświadomiony kontrast z intelektualnym wyjałowieniem nowoczesnej literatury i sztuki, dzieło, w którym maksymalnie zróżnicowana plastyka postaci wywodzi się wprost, można by rzec, z idei. Trzeba stwierdzić, że jest to osiągnięcie, nie mające równych w literaturze światowej. Odpowiadająca mu analiza wymagałaby osobnego studium.

Wyznaczyliśmy sobie tutaj inne zadanie. Chcemy zrozumieć tę powieść jako powieść o epoce, jako tragiczną kwintesencję współczesnej kultury mieszczańskiej. Nie możemy zatem podejmować rozważania wspaniałych szczegółów, lecz musimy wrócić do podstawowego problemu. Tomasz Mann daje analizę problematyki całej nowoczesnej sztuki. Pokazuje, jak to, co subiektywistyczne, obce wszelkiej wspólnocie, gardzące wszelką wspólnotą, wyrasta nieodzownie z nowoczesnego indywidualizmu mieszczańskiego doby imperialistycznej, jak nieuchronnie zrywa wszelkie dawne i nowe więzi ze społeczeństwem i wewnątrz dzieła. Parodystyczną postawę Adriana znamionuje zatem dążność do intelektualnego wymierzenia sobie sprawiedliwości. Lecz Tomasz Mann pokazuje też, jak z tejże samej postawy wciąż rodzi się tęsknota za syntezą, za opanowaniem, za ładem i organizacją, tęsknota pozbawiona realnego fundamentu w życiu narodu, w świecie społecznym, a więc wywodząca się z tegoż subiektywizmu, który powoduje rozkład, i właśnie dlatego okazująca się pośrednio tendencją rozkładową, dlatego właśnie nierealną.

Młodzieńczy przyjaciel Adriana i biograf nazywa go pewnego razu „archaiczno-rewolucyjnym belfrem". Adrian sam mówi o samounicestwiającej

się wolności w nowoczesnym życiu i w nowoczesnej sztuce, o owej tęsknocie za syntezą:

> Mogłoby to jeszcze wyrażać jakąś konieczność czasową, jakiś środek zaradczy wobec zdruzgotania konwencji i rozwiązania wszystkich obiektywnych zależności, słowem wobec swobody, która zamraża talent i nagle okazuje swą jałowość.

Tęsknota za syntezą obraca się zatem w kole, jest subiektywnym wyrazem *circulus vitiosus* nowoczesnej mieszczańskiej sztuki i kultury: pozostaje radykalnie subiektywistyczna, a więc wyrosła z podmiotu, jak samounicestwiająca się wolność, lecz kryje w sobie też dążność do ładu za wszelką cenę, gotowość podporządkowania się jakiemukolwiek ładowi, byle tylko, obojętne jakimi środkami, położył kres beznadziejnemu rozpasaniu wolności.

Nauczyciel młodego Adriana ma z jakiejś okazji wykład o pewnym dziwaku, nader prostackim sekciarzu amerykańskim, który dla praktycznych celów swojej sekty wypracował głupią, niczym nie popartą muzyczną „teorię ładu". Oczywiście młody Adrian uważa tę teorię za bardzo zabawną. Kiedy jednak jego przyjaciel zaczyna drwić z jej wynalazcy, odpowiada:

> Zostaw tego dziwaka. On mi się podoba. Ma przynajmniej zamiłowanie do porządku, a nawet niedorzeczny ład zawsze lepszy niż zgoła żaden.

Dlatego też owa tęsknota za ładem i syntezą wyrastająca z nowoczesnego rozkładu indywidualności, lecz wciąż czysto subiektywistyczna, musi nieustannie graniczyć pod względem ideowym z tymi tendencjami, które wiodą do wzmocnienia imperialistycznej reakcji, a nawet do faszyzmu. Uzewnętrznia się w tym immanentna orientacja nowoczesnej sztuki jako syntezy formalnej — na reakcyjne ideologie współczesności.

Za muzyką Leverkühna kryje się zatem najgłębsze zwątpienie prawdziwego artysty w społeczną rolę sztuki i w samo społeczeństwo mieszczańskie naszej doby. Wszystkie jego — oczywiście tylko artystyczne — próby dokonania przełomu potęgują jedynie ową wewnętrzną sprzeczność, samounicestwienie sztuki w wyniku jej zupełnego oderwania od życia. Obiektywnie prowadzą one do obumarcia sztuki. Przyjaciel z lat młodości i biograf bohatera, którego znamionuje jeszcze staroświecko-humanistyczne oddanie sztuce, pisze jednak w tragicznym momencie:

> Jestem daleki od tego, aby negować powagę sztuki, lecz traktując ją poważnie, zaczyna się nią gardzić i traci się zdolność jej tworzenia.

Nie należy sądzić, że jest to jakaś postawa „ogólnoludzka". Właśnie tu trzeba wskazać znów na sprzeczność czasów, w których działali Goethe i Tomasz Mann. Już Goethe mówi o takich kryzysach i o roli, jaką odgrywa w nich sztuka:

> ...gdy każdy z bólu niemieje i z męki,
> mnie Bóg pozwala powiedzieć, jak cierpię. *

* przekład L. H. Morstina.

Dlatego też przyjacielowi i biografowi Adriana Leverkühna jawi się Apokalipsa, kiedy opisuje jedną z najważniejszych jego kompozycji:

> Sąsiedztwo estetyki i barbarzyństwa, estetyki, która przygotowuje drogę barbarzyństwu własnej duszy.

I dlatego mówi on o tym dziele:

> Jakże często pomawiano to groźne dzieło o ujawnienie w muzyce tego, co najgłębiej ukryte, zwierzęcia w człowieku i najbardziej wysublimowanych ludzkich wzruszeń, stawiano zarzut krwawego barbarzyństwa i intelektualnej błahości. Mówię: pomawiano, bo jego idea, aby jakoś ogarnąć dzieje muzyki, od jej przedmuzycznych, magiczno-rytmicznych stanów pierwotnych aż po najbardziej skomplikowane formy, może być narażona na takie zarzuty nie tylko w poszczególnych swych elementach, ale właśnie jako sam zamysł.

W dalszej analizie dzieła stwierdza — całkiem nieświadomie — zależność muzyki Leverkühna od najbardziej radykalnych tendencji antyhumanistycznych w epoce imperializmu:

> Chór jest zinstrumentalizowany, orkiestra zwokalizowana od początku do końca, tak że granica między człowiekiem a rzeczą zdaje się być przesunięta.

Widzi przeto istotę tego dzieła w świadomym odwróceniu roli harmonii i dysonansu:

> Dzieło to podporządkowane jest paradoksowi (jeżeli w ogóle paradoks istnieje). Dysonans wyraża wszystko, co wielkie, święte, pełne powagi, uduchowione, a harmonia i tonika wyrażają świat piekła. To zestawienie obejmuje więc pospolitość i banał.

Nie jest bez znaczenia, że u Goethego Mefistofeles należy całkowicie do rzeczywistości obiektywnej, gdy u Manna — jak już u Dostojewskiego — jest tylko projekcją wewnętrznego świata bohatera. Tragedia tego Fausta rozgrywa się w samotnej pracowni. Dawny Faust opuszcza ją, aby zdobyć całą rzeczywistość, zarówno „mały" jak „wielki świat". Jego los urasta do losu ludzkości, do losu świata. Moce, z którymi walczy, które walczą o jego duszę, są obiektywnymi mocami obiektywnej rzeczywistości, ludzkiego społeczeństwa; dotyczy to również działającego zgodnie z naturą Mefistofelesa. Jego czarna magia, czarodziejska siła, jest, jak to już wykazałem, formalnie fantastyczną, jednak ze względu na społeczną zawartość realną, siłą obiektywnej rzeczywistości społecznej, jak i sam Faust, jego czyny i ludzie, którzy padają jego ofiarą, których ofiarą on sam wreszcie padnie.

Inaczej się dzieje, gdy czyny rozgrywają się w murach samotnej pracowni. Tak jest z Iwanem Karamazowem. Ojcobójstwo ma u Dostojewskiego głównie duchowo-moralną realność, jest raczej psychologicznym eksperymentem, wewnętrzną szkołą własnych możliwości, poznawaniem siebie jako *factum brutum* zewnętrznej rzeczywistości. (Tak ma się rzecz z prawdziwym

mordem Raskolnikowa, jeśli porównać jego psychikę i moralność, jego sposób działania z pokrewnym przykładem Balzakowskiego Rastignaca.)

Struktura pracowni Mannowskiego Faustusa wykazuje zatem zdeterminowane organicznie oczywiste pokrewieństwo metody artystycznej, które miejscami przerasta w plastyczną zjawę diabła.

Z punktu widzenia poznawczo-artystycznego pokrewieństwo to jest nieistotne, jedynie zewnętrzne; trudno mówić o jakimś „wpływie". Konwergencja wywołana jest przez pokrewne tendencje okresu. Lecz i tutaj różnice są ważniejsze od przygodnych zbieżności. U Dostojewskiego problem postawiony jest na płaszczyźnie psychologicznej i moralnej. Dlatego też stosunek między Iwanem Karamazowem a jego diabłem jest nader prosty mimo skomplikowanego oscylowania między realnością a wizją. Iwan mówi słusznie i wyczerpująco do swego dręczyciela i kusiciela: „Jesteś moim wcieleniem, zresztą wcieleniem tylko jednej mojej połowy, połowy moich myśli i uczuć, oczywiście najobrzydliwszych, najgłupszych..." To, co w górze, i to, co na dole, niebo i piekło, są wyraźnie rozdzielone w świecie Dostojewskiego.

Rzeczywista forma świata Dostojewskiego ukazuje dialektyczne powikłania, wykraczając daleko poza ten względnie prosty, moralno-metafizyczny dualizm, stosunek Iwana Karamazowa do diabła jest jednak zdeterminowany przez ten dualizm: diabeł jest wcieleniem moralnego piekła jego własnej duszy.

Tak też rozumie diabła Adrian Leverkühn — jakże inaczej mógłby być jego diabłem? W imperialistycznym faustowskim świecie Tamasza Manna piekło oznacza coś zgoła innego, znacznie bardziej skomplikowanego niż w tragedii Karamazowa. Diabeł ten jest tylko zasadą ruchu określonych energii duchowych:

> Gdzie nic nie istnieje, tam nawet diabeł stracił swoje prawa... Nie tworzymy nic nowego — to robią inni ludzie. My tylko wyzwalamy z więzów i darzymy swobodą. Lekceważymy ułomność, nieśmiałość, wstydliwe skrupuły i zwątpienia.

Dlatego też diabeł tego faustowskiego świata jest „rzeczywistym panem entuzjamu"; i to entuzjazmu choroby, tego co nieludzkie i wrogie człowiekowi.

Diabeł Manna zdaje sobie sprawę, że mówi o historii, o współczesnej sytuacji kulturalnej. Opisuje egzystencję artysty w sposób żywo przypominający wyznania Tonia Kroegera:

> Artysta jest bratem przestępcy i szaleńca. Jest zarazem chory i cieszy się zdrowiem! Życie nie skażone chorobą nie przetrwało jednego dnia.

I w tym samym duchu mówi do Adriana:

> Chłód twojego życia i twojego stosunku do ludzi rodzi się z natury rzeczy, więcej jeszcze, pochodzi właśnie z twojej natury.

I tutaj najważniejsze są różnice. Tonio Kroeger i Gustaw Aschenbach widzą w tym swoim ludzkim losie coś ogólnoludzkiego, ponadhistorycznego. Diabeł nowego Faustusa wie o tym lepiej. Szydzi z Adriana, powołując się właśnie na Goethego:

> Otóż to, nie myślisz o ciągłości, nie myślisz historycznie, kiedy oskarżasz kogoś, że może osiągnąć nieskończoną pełnię bólu i radości bez obawy przed klepsydrą i czekającym nań rachunkiem. To, co ktoś w swoich klasycznych czasach osiągał bez nas, dzisiaj już tylko my możemy oferować.

Dalej posuwa szyderstwo, gdy podkreśla nie tylko antydiabelski pierwiastek u Goethego, lecz również wskazuje znamienną nowoczesność diabelskich talentów:

> A my oferujemy rzecz doskonalszą, prawość i prawdę, i umożliwiamy osiągnięcie nie tylko wyrazu klasycznego, lecz jakiejś archaiczności, pierwotności od dawna nie spotykanej w sztuce. Któż wie dzisiaj lub kto w klasycznych czasach wiedział, co to inspiracja, czym jest prawdziwe pierwotne natchnienie nie skażone ani krytyką, ani małoduszną rozwagą, ani uśmiercającą kontrolą rozumu, któż wreszcie wiedział, czym jest święty zachwyt?

Szyderczo zaprzecza, jakoby diabeł był protektorem krytyki, przeciwnie, jest on obrońcą nieokiełznanej, irracjonalnej intuicji. Uzupełniając tę sprzeczność, Tonio Kroeger i Aschenbach marzyli o dziele doskonałym i realizowali je, cierpieli z jego powodu, ofiarowywali mu życie i swoją ludzką egzystencję; i chociaż życie ich wypełniają pierwiastki sprzeczne, to przecież doskonałość dzieła jest dla nich zawsze wartością absolutną. Inaczej rzecz się ma z Adrianem Leverkühnem i jego historiozoficznie myślącym diabłem, który dobrze wie, co w dzisiejszej sytuacji jest specyficznie współczesne. Mówi on o sztuce nowoczesnej:

> Czyż produkcji artystycznej nie zagraża wygaśnięcie? Bo wszystko, co traktować można poważnie i co pojawia się na papierze, nosi ślady udręki i zniechęcenia.

Diabeł odrzuca zewnętrzne, „socjologiczne" przyczyny tej sytuacji jako powierzchowne; sądzi, iż rzeczywiste przyczyny ukryte są głębiej:

> Samo komponowanie stało się trudne, rozpaczliwie trudne. Czyż można pracować, gdy dzieło kłóci się z prawdą?

I tak snuje swoje myśli:

> Nie neguję pewnej satysfakcji, jaką mogę czerpać ze stanu „dzieła". Jestem przeciwny dziełom jako takim. Jakże nie miałbym znaleźć jakiejś osobistej przyjemności w usterkach, które owładnęły ideą dzieła muzycznego. Historyczny dynamizm tworzywa muzycznego obrócił się przeciw kompozycji. Podporządkowanie wyrazu powszechnej harmonii stanowi najtajniejszą zasadę mu-

zycznej iluzji. Tego się już nie osiągnie. Żądanie, aby to, co powszechne, harmonijnie wyrazić w konkretach, przeczy samo sobie. Nie ma już powziętych z góry i obowiązujących konwencji, które zapewniały swobodę gry.

W tym samym kontekście nazywa parodystyczne skłonności Adriana posępnym „arystokratycznym nihilizmem". Wszystko, co było niezachwiane w problematyce Tonia Kroegera i Gustawa Aschenbacha, znów powraca w centrum problematyki.

Diabeł jest zatem spotęgowaniem całej wewnętrznej istności Adriana Leverkühna, a nie tylko tego, co w nim złe, jak w wypadku Karamazowa. Piekło rozwiniętego imperializmu ogarnia całe życie wewnętrzne nowoczesnego artysty. Oczywiście i Adriana Leverkühna przejmuje strach na widok nikczemnej postaci, w jakiej jawi się diabeł, lecz w lęku tym kryje się coś innego. W diable karykaturalnie skupiły się cechy imperialistycznego samounicestwienia, rozkładu człowieka i dzieła, samozagłady artyzmu i to właśnie w życiu, które bez reszty oddaje się sztuce, niweczy w imię sztuki osobiste życie, zabija w sobie ludzkość — aby w najdoskonalszych swych tworach doprowadzić do samozagłady sztuki, dzieła.

Diabeł może więc ze słusznością powiedzieć o piekle:

W zasadzie jest tylko przedłużeniem ekstrawagancji życia.

A jednocześnie rozumie, że:

Życie ekstrawaganckie, jedynie takie życie przynosi zadośćuczynienie dumnej myśli. Pycha twoja nigdy nie zechce zamienić go na życie nijakie.

Piekło tego Faustusa nie jest bynajmniej z zaświata, i świat współczesnego człowieka (mieszczanina) u wczesnych wybitnych krytyków samounicestwienia dzisiejszego mieszczaństwa, u Dostojewskiego, Strindberga czy Shawa, jest światem realnym. Piekło radykalniej niż u nich zogniskowuje się tutaj w tym, co najwyższe i najlepsze, co — pozornie — najbardziej pozaczasowe, co — pozornie — najbardziej wrogie współczesności, antymieszczańskie.

Szukanie żywego modelu dla Mannowskiego Faustusa okazałoby się próżnym trudem. Gdy w postaci bohatera zadźwięczy odległe echo, wtedy odzywa się w nim postać Nietzschego, ascetyczna, odwrócona od świata, a żądna życia, stroniąca od świata, a po dyktatorsku bezwzględna. (W samym losie są też pewne współbrzmienia, chyba nie przypadkowe.) Ważniejsze jednak, że postać bohatera jest nosicielką wielu podstawowych cech dekadencji i prefaszystowskiej ideologii Nietzschego. Przed wielu laty Stefan George napisał wiersz o tragedii Nietzschego. Rozwiązanie w duchu George'a brzmi: „śpiewać powinna, ta nowa dusza..." George wykręca się od zrozumienia prawdziwej tragedii Nietzschego. Nieświadomie znalazł jednak jakby motto do Mannowskiej powieści. Tomasz Mann pokazuje bowiem, jak to jest z tym śpiewem Nietzschego, czym stała się w dzisiejszym świecie jego treść i forma, jego patos i pierwiastek parodystyczny. Tomasz Mann, ustosunkowany bardziej krytycznie, bo prawdziwie oddany humanizmowi, ukazuje tragedię w konkretnym rozwoju takiego właśnie „śpiewu".

Diabeł Tomasza Manna jest historiozoficznym krytykiem mieszczańskiej kultury imperializmu. I tu uwidacznia się głęboka więź wewnętrzna między Leverkühnem a jego diabłem; Leverkühn jest również jako myśliciel i twórca historiozoficznym krytykiem swoich czasów. I nie przypadek sprawił, że po ostatnim niepowodzeniu w najszczerszej i najbardziej nieśmiałej próbie, aby trochę zbliżyć się do życia, po strasznej śmierci młodziutkiego siostrzeńca, Leverkühn toczy z przyjacielem taką rozmowę:

— Już mam — powiedział — tego już nie będzie.
— Czego, Adrianie, nie będzie?
— Dobra i prawości — odpowiedział mi — tego, co się nazywa ludzkością, chociaż jest dobre i prawe. To, o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali warownie i święcili zwycięstwo, tego już nie będzie. Będzie odebrane. Chcę im to odebrać.
— Zupełnie nie rozumiem cię, kochany, co chcesz odebrać?
— *Dziewiątą Symfonię* — odparł.

W ujęciu Adriana, które wyłożyłem znacznie wcześniej, w niej właśnie dokonuje się ideowe i kulturalne zwycięstwo nowej muzyki:

Wyzwoliła muzykę z kręgu zaściankowej specjalizacji i małomiasteczkowego muzykowania i połączyła ją ze światem ducha, z ogólnym artystyczno-intelektualnym ruchem czasu... Wszystko zaczyna się od Beethovena i jego polifonii.

Przyjaciel i biograf Leverkühna pisze o ostatnim jego dziele, o symfonii faustowskiej:

Niewątpliwie miał przed oczyma *Dziewiątą* Beethovena, kiedy tworzył jej odpowiednik w najsmutniejszym tego słowa znaczeniu.

A że dzieło to jest szczytowym ideowym i twórczym osiągnięciem w pracy Leverkühna, nabiera doniosłości fakt, że w nim zaprzeczone zostało zupełnie świadomie i w sposób artystycznie doskonały wszystko, co dobre i szlachetne w rozwoju ludzkości. Praca ta stanowi więc triumf diabła.

Nie jest to jednak ostateczne słowo wypowiedziane w dziele i życiu Adriana Leverkühna. W ostatniej, tragicznej i spóźnionej refleksji nad sobą i w samokrytyce, którą doprowadzić do końca zdoła dopiero przed wpadnięciem w obłęd, czyni krytyczny sąd nad diabłem, nad własnym, wywołanym przez diabła rozdarciem twórczym, nad swym arystokratycznym nihilizmem:

Tak i jeszcze raz tak, drodzy towarzysze. To, że sztuka kuleje, staje się za trudna i sama z siebie szydzi, że wszystko staje się trudne i żałosna kreatura nie może się połapać w swojej biedzie — jest winą czasu. Jeżeli jednak ktoś zaprasza diabła w gościnę, ten winę czasu bierze na swoje barki i obwinia swoją duszę po to, żeby być przeklętym. Powiedziano bowiem: Bądź trzeźwy i czuwaj! Tak jednak nie jest; zamiast zabiegać o mądrość — tego bowiem potrzeba, aby ulepszyć ziemię — i rozważnie przygotowywać ład, który by zapewnił

dziełu możność istnienia i rzetelną głębię, człowiek porzuca naukę i wpada w piekielne upojenie. Tak zaprzedaje swoją duszę i staje pod pręgierzem.

A zatem i tutaj otwiera się perspektywa wybiegająca poza diabła i poza diabelskość, trudniej wprawdzie i nie tak olśniewająco jak u Goethego, bez apoteozy, wśród okrutnej samozagłady. Brak apoteozy nie jest tu czymś przypadkowym czy tylko formalnym. Wyraża on podstawową różnicę; Faust Goethowski przezwyciężył diabelską zasadę w działaniu, w dziele; Mannowski tylko dzięki temu, że w ostatnim, spóźnionym osądzie własnej życiowej działalności rozpoznał i obnażył diabelską zasadę.

III

W ostatnich słowach Adriana Leverkühna tragedia muzyka przeradza się nie tylko w tragedię muzyki, sztuki, kultury imperializmu — ten wewnętrzny związek istniał od samego początku — lecz w tragedię Niemiec i ludzkości, zachowującej mieszczańskie formy życia.

Również i ten związek u schyłku życia uświadamia sobie Leverkühn całkowicie i do końca. Określa on epicką formę dzieła. W zakończeniu staje się ze związku „samego w sobie" związkiem autonomicznym, „dla siebie", ideowy szczyt jest duchowym i artystycznym uzasadnieniem całej budowli, wszelkich zasad kompozycji.

Więź ta zyskuje właściwą sobie formę, która powinna być bliżej zbadana, gdyż w formie tej nader jasno wyraża się powierzchowne zbliżenie i istotna wewnętrzna obcość, a nawet sprzeczność między Tomaszem Mannem a stylem nowoczesnej powieści. Chodzi tu o problem ujmowania przebiegów czasowych, gdzie najróżniejsze tendencje nowinkarskie święciły w pewnym okresie prawdziwe orgie. Chociaż teraz zdecydowanie można odrzucić przeprowadzone w tej mierze eksperymenty, często pozorne, czysto artystowskie i warsztatowe, jest przecież rzeczą zrozumiałą, że również i ta tendencja (a nawet moda) nie jest jedynie literackim wybrykiem, lecz — niejednokrotnie pękniętym, zmanierowanym, obróconym w zabawę — artystycznym odbiciem stosunku jednostki i kolei jej życia do społecznego otoczenia, ściślej — do epoki historycznej, do owego momentu historycznego, którego część stanowi indywidualne życie.

Jest rzeczą oczywistą, że problem ten dopiero wtedy mógł być artystycznie ujęty, gdy literaturze ukazała się historyczność epicko ukształtowanych zdarzeń; a zatem dopiero wraz z epokowym nowatorstwem, jakie do nowożytnej powieści wniósł Walter Scott. Jednakże powieść zachowuje jeszcze długo sposób narracji rozwlekły, chociaż już zmodyfikowany. Odkrycie Scotta uświadamia jedynie pod względem artystycznym historyczność, tzn. sam historyczny proces. W historii życie jednostkowe zyskuje najwyższą prawdę i konkretność, lecz nie staje się jeszcze momentem historycznym. Pociąga to następstwa artystyczne; epik może przeżyć i przedstawić proces indywidualny i historyczny jako jedność niepodzielną; indywidualne stawanie się i przemijanie pozostaje — zgodnie z obiektywną istotą rzeczywistości — organicznym składnikiem społeczno-historycznego stawania się i przemija-

nia. W najrozmaitszych, historycznie i indywidualnie uwarunkowanych wariantach ta metoda artystyczna panuje jeszcze w *Wojnie i pokoju*, a nawet w *Buddenbrookach*.

Problem ujawnia się, gdy centralnym zagadnieniem epiki staje się doznanie bezsensu jednostkowego życia; a więc gdzieś począwszy od *Szkoły uczuć*. Gdy rozpatruje się indywidualne i społeczne życie jako pozbawione sensu, gdy w nieuniknionym haniebnym załamaniu indywidualnych dążeń dostrzega się istotę rzeczywistości, wówczas i przedstawienie czasu musi pełnić nową funkcję. Czas nie jawi się już jako naturalny, obiektywny, historyczny ośrodek ruchu i rozwoju człowieka, lecz wyradza się w martwą i niosącą zagładę moc zewnętrzną: w przebiegach czasowych wyraża się degradacja życia jednostkowego, proces czasowy wyobcowuje się niby bezlitosna maszyna, miażdżąca, niwelująca, unicestwiająca indywidualne skłonności rozwojowe, właściwości, a nawet samą osobowość. I jeśli niektórzy nowocześni autorzy — zajmujący podobne stanowisko ideowe — mają bardziej optymistyczną postawę wobec czasu, świadczy to o tym, że ich zwątpienie, pesymizm i irracjonalizm nabrały charakteru kpiarskiego i frywolnego.

Jedynie dostrzegając wynaturzenie się przeżyć, wyrosłych na gruncie późnokapitalistycznej, a zwłaszcza imperialistycznej rzeczywistości społecznej, można uświadomić sobie radykalne oddzielenie indywidualnego (przeżytego) procesu czasowego i czasu obiektywnego (fizycznego, historycznego). Podział ten będzie przedmiotem refleksji nowoczesnej filozofii od Bergsona i Diltheya, Heideggera i Sartre'a; nie interesują nas tutaj różnice w rozumieniu czasu, zwłaszcza jeśli pozostają w ramach przeciwstawienia czasu obiektywnego i subiektywnego. To rozumienie czasu opanowuje w literaturze wszelkie formalne nowatorstwo epiki okresu imperialistycznego, zwłaszcza po pierwszej wojnie światowej.

Nie naszym jest zadaniem analizować tutaj czy oceniać odmiany tej nowej postawy. Chodzi o jej rysy ogólne: zniszczenie jedności i płynności epiki. Jeśli kładzie się nacisk na przeciwieństwo czasu przeżytego i rzeczywistego, jeśli owe zachodzące w nich różnice tempa, sprawiające, że przeżywane minuty mogą rozrastać się w wieczność a lata sprowadzać do chwil, stają się zasadami kompozycji, jeśli w ten sposób „dowodzi się" zamierania, niższości, a nawet nieistnienia czasu obiektywnego, wówczas całość rozpada się pod nadmiernym naciskiem chwil. W skrajnych przypadkach zabawa okruchami przeżyć czasu subiektywnego jako jedynie rzeczywistego staje się jedynym wątkiem organizującym pozorne związki między przypadkowymi, heterogennymi elementami. Wszelkie proporcje ważności świata obiektywnego są radykalnie zachwiane. Wybujałe przeżycie subiektywne, które jeszcze u Flauberta rozbijało się o twardą realność, tworzy „własną", „suwerenną" siłą odpowiadający mu, bo wysnuty zeń „wszechświat" — i okazuje właśnie w tym swoim wielkim triumfie własną niemoc i nicość. Utalentowani pisarze naszej epoki w pewnej mierze uświadamiali sobie tę sytuację. Ponieważ jednak całkowicie poddali się władzy uczuć (a zatem i ideologii) wyrosłych na gruncie imperializmu, oceniają powstałą w takich warunkach niemoc i nicość owego rzekomo suwerennego świata subiektywnego, owego „prawdziwego" czasu, jako jedynie możliwą realność, maksimum prawdy życiowej i materialności, jakie w ogóle mogą być dostępne.

Kanonizują skrajnie subiektywistyczne zniekształcenie rzeczywistości, dopatrują się w nim adekwatnego wyrazu, deformacji świata, która wydaje im się podłożem całej rzeczywistości.

Pisarzowi okresu imperialistycznego trudno uniknąć tych wpływów, nawet wtedy, gdy w takich tendencjach jasno i trzeźwo dostrzega rozkład formy. Nie mamy na myśli bynajmniej tak zwanej nieodporności literackich środków wyrazu czy nawet pewnych mód literackich. Prawdziwi pisarze potrafią się im skutecznie oprzeć. Tendencje te wyrosły z życia — a więc z tego, co jest tworzywem dla pisarza. Kto chce uchwycić nasz czas w jego historycznej specyfice, nie może bezkarnie i nieuważnie przejść mimo niego.

Oczywiście nie chodzi o obiektywną specyfikę epoki, o jej rzeczywisty historyczny wyróżnik, lecz o jakieś — zdeterminowane w istocie społecznie i historycznie — zdeformowane odzwierciedlenie jej prawdziwego charakteru. Rzecz zatem nie w tym, że obiektywna społeczna rzeczywistość naszego czasu (albo wręcz całe życie ludzkości, wszelkie „kosmiczne" jestestwo) jest nierozwikłanym chaosem, bezwyjściowym labiryntem rozkładu, lecz w tym, że owa rzeczywistość tak właśnie jawi się wielu inteligentom ze społeczną koniecznością, najczęściej tym, którzy obdarzeni są wrażliwością artystyczną i ideową, a jednak nie są zdolni do zrozumienia sił obiektywnie wpływających na rzeczywistość społeczną.

Mimo rysów chaotycznego rozkładu, znamionujących na pierwszy rzut oka naszą epokę, można w niej dostrzec prąd płynący w przyszłość. Jednako rozumną dla jednostek i ludów, uładzoną i nasyconą kulturą. Na pewno zaś widzi ją ten, kto potrafi dostrzec i ocenić siłę tendencji nurtujących przyszłość. Musi dojrzeć w świecie chaos rozkładu niweczący wszelką ludzkość, kto uwikłał się w nierozwiązalne sprzeczności ideowe wieku dziewiętnastego, kto czyni ustępstwa na rzecz reakcyjnych rozwiązań pozornych, które nieustannie podsuwa mieszczańska żywiołowość okresu imperialistycznego, albo ten, kto się pod nimi wręcz podpisuje. I tak właśnie widzi świat tzw. awangarda mieszczańskiej inteligencji. Osobliwe spojrzenie. Oficjalna ideologia wojującej reakcji głosiła za czasów Hitlera i dzisiaj demagogicznie głosi walkę z grozą barbarzyństwa, wzywa do walki przeciw niemu. Obwieszczany przez nią „porządek" jawi się jednak jako harmonia i ład tylko w najgorszych best-sellerach literatury, sztuki i filozofii, produkowanych systemem taśmowym. Skoro tylko artysta zajmujący takie właśnie albo zbliżone czy tylko uzależnione od takich wpływów stanowisko tworzy z poczuciem subiektywnej uczciwości, gdy w sposób subiektywnie uczciwy próbuje przedstawić swój obraz świata, jawi się nam chaos rozkładu, świat rozumiany jako dualizm czasu martwego, obiektywnego i czasu subiektywnego, jedynie prawdziwego, żywego.

Rozbrzmiał ów ton, którego nie może zabraknąć w żadnej kompozycji, czerpiącej zawartość ideową ze świata mieszczańskiego epoki imperializmu — jeśli kompozycja ma zachować swoją autentyczność, swój rzeczywiście uniwersalny charakter. Rzeczywiście wielcy twórcy literatury różnią się — nawet od wyjątkowo utalentowanych — tym, że mają serce czułe, że przy całym wyczuleniu na nowe wrażenia zawsze dokładnie wiedzą, co jest rzeczywistością, a co zwykłą ułudą, co obiektywną istotą świata, a co jej zdeformowanym odbiciem.

Literacki problem współczesności w ujęciu Tomasza Manna pełni rolę radykalnie odmienną niż u współczesnych. Niech posłuży jako przykład *Czarodziejska góra*. Świat na górze (w sanatorium) i świat w dole (w powszedniej mieszczańskiej rzeczywistości) mają odmienne poczucie czasu, odmienne, subiektywne jego miary. Nie tylko postaci powieści, sam Tomasz Mann zajmuje się wnikliwie analizą tego zjawiska. Lecz czytelnik pojmuje i odczuwa, krocząc powolną drogą epickiego opowiadania: czarodziejska góra jest tylko dla swoich mieszkańców — i to w ich subiektywnym wyobrażeniu — rzeczywistością autonomiczną, odosobnioną, światem zapatrzonym w siebie, gdzie rzekomo rządzi jakiś osobliwy czas. Autor pokazuje, że pozorne, lecz obiektywne, bo określone przez medycynę — odosobnienie tego świata choćby dlatego jest czystą ułudą, że zachowują w niej nadal znaczenie wszelkie czynniki społeczne, determinujące „na dole" ludzkie losy. Jeśli można mówić o ich modyfikacji, to polega ona na wyraźniejszym ujawnianiu się mechanizmu czynników społecznych, wyniesionych z owego zewnętrznego świata. Ludzie mają tutaj obiektywnie więcej czasu; dlatego ich problemy, które w innych okolicznościach nie przedarłyby się do świadomości, zyskują bardziej świadome sformułowania (Castorp — Settembrini — Naphta). Ich tępe filisterstwo może ujawnić się dobitniej niż „na dole" (bagienna atmosfera drugiej części). Szczególnie rozumiany problem czasu jest nieodłącznym momentem obiektywnego bytu, tak jak „na dole", jak w „normalnych" powieściach. Tomasz Mann wyprowadza z osiągnięć nowoczesnych, technicznych środków wyrazu j e d n ą z metod służących charakterystyce postaci. Moment subiektywny ujmuje właśnie jako subiektywny i dlatego może go organicznie włączyć do swego obiektywno-epickiego obrazu świata.

Wyraźniej widać to w powieści faustowskiej. Tomasz Mann używa tutaj ze szczególnym artystycznym wyrafinowaniem momentu podwójnego czasu. Z jednej strony rozwija się przed nami życie Adriana Leverkühna, począwszy od młodości przed pierwszą wojną światową aż po rok 1941, kiedy w stanie zupełnego zamroczenia umysłu dosięga go śmierć. Jego przyjaciel z lat młodości i biograf, profesor gimnazjalny, Serenus Zeitblom, daje nam odczuć z wciąż wzrastającą intensywnością, w jakich czasach tworzy biografię nieśmiertelnego kolegi i mistrza. Okres faszyzmu, którego Adrian Leverkühn nie przeżył już świadomie, druga wojna imperialistyczna, jej błyskawiczne zwycięstwa, odniesione na początku, i straszliwe ciosy odwetowe, stwarzają jakby chóralną ramę dla tragedii protagonisty. Powieść ma dwie miary czasu, nawet dwa wątki czasowe, nieustannie się przeplatające i użyczające sobie światła.

W ostatnim spostrzeżeniu wypowiedziana została decydująca różnica, dzieląca Tomasza Manna od współczesnych mu awangardystów. Wzajemne oświetlanie się wątków czasowych jest możliwe dzięki temu, że dwa wątki czasowe jawiące się jako subiektywnie rozdzielone, wątek biograficzny i wątek powstawania biografii, są obiektywne i zgodnie ze swą naturą tworzą w rzeczywistości i w dziele jednolity proces czasowy. Ich subiektywistyczny podział, dokonany przez przedstawienie nie tylko biografii, lecz również jej literackiej genezy, służy jedynie wyrażeniu w artystycznej formie określonych momentów obiektywnej przyczynowości, które nie mogłyby znaleźć artystycznego wyrazu w biografii opowiedzianej wprost, a zatem musiałyby

być wyrażone w abstrakcyjnych komentarzach. Pozorne zbliżanie się do nowoczesnej „wieloczasowości" doprowadziło Tomasza Manna — nader skomplikowanymi drogami — do okazania walorów „tradycyjnie" realistycznej jednolitości społeczno-historycznego procesu czasowego.

IV

Jaka jest ideowo-artystyczna treść tej jedności? Niewątpliwie określa ją związek dzieła Adriana Leverkühna i tragedii narodu niemieckiego w okresie imperializmu.

Zależność tę wyraża artystycznie postać biografa Serenusa Zeitbloma. Bohater, Adrian Leverkühn, jest postacią za bardzo introwersyjną, aby można było zaznaczyć w niej wszystkie związki ze współczesnością. Postać ta tak zdecydowanie odwraca się od swego otoczenia, tak dobitnie podkreśla czysto artystyczny aspekt w stawianiu problemów i ich rozwiązywaniu, że jej biografia, nie ukazująca osobowości biografa, im większą osiągnęłaby doskonałość, tym więcej elementów „świata" musiałaby wykreślić i stąd — również jako biografia — musiałaby skazać się na niedoskonałość, niezupełność, oderwanie i nierealność. Wielki kunszt Tomasza Manna w tym się ujawnia, że wysuwając na pierwszy plan osobowość biografa istotnymi momentami dzieła potrafił uczynić te odniesienia do czasu i świata, które — w rozumieniu obiektywnym — zawarte są w twórczości Adriana Leverkühna, stanowią rzeczywistą zawartość jego dzieła i w ostatniej instancji określają jego problematykę formalną.

Wzajemne oświetlanie się obu wątków czasowych ukazuje zatem, jak często Leverkühn współdziałał nieświadomie ze współczesnością, a nawet, jak dawał się porywać treściom epoki, i to właśnie wtedy, gdy zarozumiale mniemał, że nic go nie łączy z otaczającym światem. Związki te wyjaśnia nie tyle analiza i opowieść Serenusa Zeitbloma, ile jego własne życie.

Ów Serenus jest postacią w znacznie większym stopniu utrzymaną w atmosferze Raabego niż jego przyjaciel, nowy Faustus, uwięziony w „małym świecie" swej pracowni. Już jego imię przypomina atmosferę Raabego. I nieśmiały filolog klasyczny, zwracający uwagę bystrością umysłu, rozległą wiedzą, głębokim (i bardzo staromodnym) humanizmem, filolog, który w wolnych chwilach jest skromnym wirtuozem siedmiostrunnej altówki *d'amore*, bliższy jest tej atmosfery niż jakakolwiek postać Tomasza Manna. Dodajmy jeszcze jego stosunek do czasu. Poddamy go bardziej wyczerpującej analizie; tutaj, wybiegając naprzód, zauważmy tylko, że Serenus Zeitblom w poczuciu zewnętrznej obcości świata przyjmuje wobec prądów prowadzących do faszyzmu postawę nader krytyczną, jest jednak zupełnie wobec nich bezbronny (również w sensie ideowym), bardzo przypominając postaci Raabego wobec nadciągających i utwierdzających się czasów bismarckowskich. Jego postać z jednej strony podkreśla małomiasteczkowo-staromodny charakter bardzo współczesnej i ogólnoludzkiej tragedii i użycza jej w sposób niewymuszony, czysto artystycznymi środkami — twórczej atmosfery, piętna niemieckiego, odwiecznie niemieckiego, w dodatnim i ujemnym sensie. Wprawdzie sam faszyzm i jego typowe nowoniemieckie odmiany imperialisty-

czne odgrywają w powieści znaczną rolę, a nawet określają jej ideowo-moralną zawartość, lecz bezpośrednio artystycznie ukazaną powierzchnię życia stanowią dawne Niemcy, wyradzające się w nową reakcję albo okazujące swą bezbronność wobec jej ataków. W takiej atmosferze powstaje jednak możliwość swobodnego ukazania najlepszych umysłów imperialistycznych Niemiec i uzmysłowienia wyżej wspomnianej dwukierunkowości: afirmacji i bezbronności.

Serenus Zeitblom jest „postacią przeciętną". Jej funkcja epicka polega na uświadomieniu najlepszym przedstawicielom niemieckiej inteligencji mieszczańskiej owej niezdolności do oporu i jej ideowych przyczyn — przynajmniej w kategoriach moralnych, przez powołanie się na kulturę i interesy klasy. Serenus Zeitblom jest na wskroś humanistą dawnego stylu; z moralną odrazą odrzuca wszelkie nowoczesne manifestacje „głębin podświadomości". Jego stosunek do muzyki przyjaciela cechuje pełen zachwytu podziw, któremu nieustannie towarzyszy najgłębsza nieufność. Uczucie to nie opuszcza go nawet w najbardziej interesujących rozmowach, w których, zwłaszcza w okresie międzywojennym, wśród nieodpowiedzialnych igraszek umysłów o „wysokim poziomie intelektualnym", dojrzewała ideologia faszyzmu. Uczucie to określa nawet jego postawę wobec reżimu Hitlera.

Tomasz Mann wybiera „postać przeciętną", typową dla dawnych Niemiec, lecz nie jest to przeciętny intelektualny filister. Postać Serenusa, przypominająca wieloma cechami zewnętrznymi pajacowatość figur Raabego, łączy w sobie zabawnie lojalną łatwowierność wobec oficjalnych obwieszczeń, przystosowanie stylu a nawet myśli do zarządzeń państwowych — z nader światłym osądem ideowo-społecznych sprzeczności, które w owym czasie określały dzieje Niemiec. Tak np. notuje nowy i rzekomo zwycięski etap wojny podwodnej prowadzonej przez Hitlera:

> Ten sukces zawdzięczamy nowej torpedzie o bajecznych wprost właściwościach, którą udało się skonstruować technice niemieckiej. Nie mogę się oprzeć poczuciu pewnego zadowolenia z powodu naszego rzutkiego ducha wynalazczości, naszej dzielności narodowej, nie złamanej zmiennymi losami, zawsze gotowej do służenia ustrojowi. Torpeda ta prowadziła wojnę, złożyła nam kontynent do stóp i intelektualny sen o europejskich Niemczech zmieniła w rzeczywistość niemieckiej Europy, niepokojącą, niepewną i zdaje się nieznośną dla świata.

Wiele podobnych fragmentów można znaleźć w dzienniku Serenusa.

Często jednak demonstruje rozumienie ogólnych praw rozwoju społecznego, wybijające się ponad przeciętny poziom intelektualny najlepszych Niemców. Można to zauważyć w ocenie przemiany Niemiec w czasie pierwszej wojny światowej. Przeżywał uczuciowo złudzenia sierpniowych dni 1914 roku, dzielił z innymi tęsknotę za przełomem, który otworzy drogę do „bardziej pierwotnych form społecznego bytu Niemiec". Jednocześnie jednak dorzuca:

> Przedzieranie się narodu ku wyższym formom społecznego życia powinno być moralne — jeżeli jednak towarzyszy mu rozlew krwi, oznacza to nie wojnę zewnętrzną, lecz wojnę domową.

Dobitniej wyraża się to przekonanie w jego oburzeniu na wiadomość, że Hitler i Mussolini udają we Florencji protektorów i obrońców kultury przed grozą bolszewizmu. Odczuwa natomiast

naturalny wstręt do rewolucji i dyktatury niższej klasy,

dorzuca jednak:

O ile wiem, bolszewizm nigdy nie niszczył dzieł sztuki, znacznie wcześniej robili to ci, którzy utrzymywali, że trzeba nas przed bolszewizmem chronić.

I wśród tych uwag pada niezwykle interesujące wyznanie, bynajmniej nie typowe dla ówczesnych Niemiec:

Tak więc moje pojęcia o rządach tłumu zyskują właściwą rangę, natomiast rządy klasy niższej, zdaniem moim, niemieckiego obywatela, wtedy tylko mogą się jawić jako stan idealny, jeżeli porówna się je z rządami szumowin.

Te sprzeczności rozświetlają chaos myśli, kłębiący się pod powierzchnią wyważonego i zdradzającego humanistyczną kulturę stylu Serenusa Zeitbloma, nie ukazując jakiejś jasnej i określonej orientacji. Około 1918 Zeitblom rozumie już, że minęła epoka humanizmu mieszczańskiego; dostrzega związek między owym kryzysem i faszyzmem:

To prawda: pewne warstwy mieszczańskiej demokracji wydawały się i wydają dziś jeszcze dojrzałe do tego, co nazwałem rządami szumowin — i chętnie sprzymierzają się z nimi dla utrwalenia swoich przywilejów.

Lecz poglądy te nie mają wpływu nawet na jego własną postawę intelektualną.

Jego zamknięty w sobie przyjaciel nie ma w tych sprawach żadnych złudzeń. Manifestuje to już w 1914 wyrażając chłodną i obojętną postawę wobec marzeń o „przełomie":

Niewiele by to pomogło..... jeśli dobrze rzecz rozumiem, gdyż sam bieg czasu utwierdzi naszą izolację, kiedy wojska nasze jeszcze głębiej wedrą się w Europę.

Szczególnie widać to w krótkiej, lecz niezwykle interesującej rozmowie z przyjacielem, gdzie dochodzi do głosu dialektyka wolności. Adrian mówi, wyrażając swoją istotną tendencję artystyczną, o jałowości, którą nieuchronnie sprowadza wolność i „obalenie konwencji". (Cytowaliśmy parę uwag dotyczących sztuki i wywodzących się z tego ciągu rozważań.) Pod wpływem zarzutów Serenusa Adrian przyjmuje wewnętrzną dialektykę wolności we własnym rozumieniu:

Ale wolność to tylko słowo określające pierwiastek subiektywny. Pewnego dnia wolność przestanie wierzyć, że jest twórcza, i zacznie szukać ochrony i bezpieczeństwa w pierwiastku obiektywnym. Wolność dąży do dialektycznej prze-

miany. Bardzo szybko poznaje samą siebie i swoje powiązania ze światem, spełnia się poddana prawu, regułom, uciskowi, systemowi — spełnia się w tym, mówi jednak sobie: to nie powód, abym przestała być wolnością.

Serenus odrzuca jednak tę dialektyczną przemianę:

Lecz w rzeczywistości nie jest już wolnością, tak jak urodzona z rewolucji dyktatura również nie może być nazwana wolnością. Czy jesteś tego pewien?

...opiera się chwilę Adrian, aby w dalszej rozmowie znów odwrócić się od polityki dla rozważania czysto muzycznych problemów.

A zatem nader niewiele możemy dowiedzieć się o postawie Adriana wobec współczesności. Jeszcze mniej wiemy, jak dalece takie przypadkowo ujawnione poglądy wpływają na jego postawę; droga jego twórczości świadczy, że wpływ ten jest znikomy. Powściągliwość Adriana wobec problematyki społecznej wywołana jest świadomą niechęcią do poznania otaczającej rzeczywistości i stanowi najbardziej charakterystyczną jego cechę. Posługujące się oszczędnymi środkami mistrzostwo Tomasza Manna tu i ówdzie uchyli czasem zasłonę kryjącą Adriana. Jak bowiem okazało się i jak się okaże, owa postawa Adriana wobec współczesnej mu rzeczywistości społeczno-historycznej odgrywa decydującą rolę w jego tragicznym upadku.

Tomasz Mann niejednokrotnie wprowadza duchowego samotnika, Adriana Leverkühna, do środowisk intelektualnych. Zaczyna się to od kręgu studentów teologii w Halle, osiąga kulminację w kołach awangardowych okresu monachijskiego. Cóż tam dostrzegamy? Wszędzie myślowe i uczuciowe refleksy kryzysu mieszczańskiej demokracji, powstałej z wielkich rewolucji XVII, XVIII i XIX wieku, w swej ideowo pogłębionej formie, którą Serenus określa jako zmierzch humanizmu mieszczańskiego.

Tomasz Mann daje wyraz w tych rozmowach najistotniejszym motywom niemieckiej ideologii prefaszystowskiej — czyni to z tym samym mistrzostwem, jakie ożywia wszystkie istotne tendencje współczesnej muzyki. Szczególnie doniosłą rzeczą jest określenie ideowo-moralnej atmosfery tych rozmów. Studenckie dysputy są jeszcze owiane tchnieniem jakiegoś, jeśli nie przewrotnego, to prawdziwie idealistycznego zadufania. Pod względem treści wyraziła się w nich problematyka późniejszej ideologii reakcyjnej: zarozumiałe odrzucenie możliwości rozwiązywania problemów społecznych na drodze ekonomii jako metody „spłycającej", muskającej ledwie powierzchnię ludzkiego bytu; równie zarozumiałe odrzucenie wszelkich rozsądnych i rozumnych pytań i odpowiedzi, postawa, upatrująca z góry coś wyższego i znaczniejszego w pierwiastku irracjonalnym, gardząca tym, co osiągalne dla rozsądku i rozumu; przede wszystkim zaś: skłonność do irracjonalnej fetyszyzacji i ubóstwiania pierwiastka narodowego, ze wszystkimi objawami jakiegoś — wówczas jeszcze nieświadomego — agresywnego szowinizmu, w wysublimowanej, „ideowej" formie apriorycznej wyższości charakteru niemieckiego nad Wschodem i Zachodem i w wierze w zbawienną dla świata misję Niemiec.

Adrian Leverkühn stacza tutaj parę nieznacznych potyczek z ową ideologią. Serenus Zeitblom, któremu muszą się one wydać najbardziej obce,

a nawet wrogie jego podówczas niezachwianemu humanizmowi, zajmuje wobec nich postawę zainteresowanego obserwatora.

Powtarza się to w awangardowych kołach w okresie po pierwszej klęsce imperialistycznych Niemiec. Świadomiej występują teraz tendencje reakcyjne. Zmienia się zasadniczo ogólna atmosfera. Teraz panuje estetyczno-moralny snobizm, rozbawiony, wyzbyty poczucia odpowiedzialności, sympatyzujący z wielkim nowoczesnymi, awangardowymi, reakcyjnymi tendencjami. Zeitblom żywi w istocie głęboką nieufność wobec tych kół i ich ideologii. Jest również (w głębi duszy) w pełni świadom przyczyn tej nieufności. Kiedy się mówi o pogardzie dla demokracji, rozumu, dziewiętnastowiecznych tradycji, o apoteozie przemocy i dyktatury i kiedy towarzystwo obdarza owe sądy entuzjastyczną aprobatą, Zeitblom tak opisuje swoje uczucia:

> Oczywiście można by tak powiedzieć, nie wiadomo tylko, czy należy tak mówić, bo w końcu w moim przeświadczeniu chodzi o opis nadciągającego barbarzyństwa, groźnego i niebezpiecznego, a nie pogodnego zadowolenia, po którym można się spodziewać, że stanowi poznanie rzeczy, lecz nie ich istoty.

Słusznie określa główną tendencję tego kręgu społecznego jako „intencjonalną rebarbaryzację". Z okazji jakiegoś listu Adriana pisanego w tym okresie odczuwa on — i jest to nader istotne — „współistnienie estetyzmu i barbarzyństwa, estetyzmu torującego drogę barbarzyństwu" jako coś, co „przeżył.... we własnej duszy".

A przecież i podczas takich rozmów Serenus Zeitblom jest tylko uważnym, najczęściej milczącym słuchaczem, który, gdy rzecz schodzi na muzykę, spłaca dług towarzystwu wykonując utwory zapomnianych kompozytorów na swej staromodnej altówce. Przysłuchując się analizie systemu jednego ze szczególnie obcych mu filozofów awangardy, zauważa, że merytorycznie można by mieć wiele zastrzeżeń wobec pomieszania u tego myśliciela pierwiastków awangardowych z reakcyjnymi:

> Ale subtelny, wrażliwy człowiek nie jest skłonny do ingerencji i do wdzierania się z logicznymi i historycznymi propozycjami w ugruntowany ład myśli, bo nawet w pierwiastku antyideowym pragnie uszanować pierwiastek duchowy.

Raz tylko podejmuje próbę obrony badania i głoszenia prawdy. Jego uwagi rozbrzmiewają bez echa. I Serenus dorzuca samokrytycznie, że jego

> ...aż do niedorzeczności posunięty idealizm tylko przeszkadza nowemu.

Dostrzega jednak później, że gdzieś głęboko kryje się błąd,

> że błędem naszej cywilizacji była zbyt wielkoduszna skłonność do tolerancji i liberalizmu w walce z jawną zuchwałością i zdecydowaną nietolerancją.

Tak powstaje w Serenusie owo intelektualno-moralne rozdarcie, najdobitniej uwidaczniające się w jego postawie wobec hitleryzmu. I ten moralny konflikt wypowiada on otwarcie i jasno, kiedy mowa o klęsce Niemiec:

Nie, nie mogłem tego chcieć i jednocześnie musiałem chcieć, wiem także, że chciałem, dzisiaj zaś chcę i radośnie powitam. To było ogromne upojenie, z którego czerpaliśmy, żądni upojenia, i w którym przez lata oszukańczego, spotęgowanego życia przebraliśmy miarę nikczemności. Za to upojenie trzeba zapłacić.

Rozdarcie to jest jednak czymś więcej niż tylko duchowym pęknięciem. Kryje w sobie wewnętrzną więź Zeitbloma z ową „wspólnotą narodową", której poczynaniami musiał gardzić i głęboko ich nienawidzić, a nawet duchową solidarność z tendencjami ideologicznymi, które odczuwał i rozumiał tak, jak pokazaliśmy poprzednio. Więź ta, mimo słusznej krytyki, mimo licznych ideowych zastrzeżeń, jest ludzkim i moralnym podłożem ideologicznej bezbronności najlepszej części niemieckiej inteligencji wobec faszyzacji myśli i uczuć.

Skąd ta bezbronność? Skąd bezsilność najlepszych umysłów, najgodniejszych przeświadczeń moralnych i uczuć? Obrona wymaga dwu ściśle związanych momentów społecznego bytu i myślenia. Po pierwsze archimedesowego punktu widzenia, z którego ową rzekę faszyzacji rozpatrywać można od zewnątrz; archimedesowej pozycji, z której w każdej chwili, kiedy zajdzie potrzeba, działać można przeciw tej rzece; ta obiektywna możność działania zmienia wówczas słowa i myśli w czynny opór. Tej „zewnętrznej" pozycji Serenus nigdy nie zdoła odnaleźć. Settembrini z *Czarodziejskiej góry* był jeszcze ideowo chroniony przed zatruciem przez ideologię Naphty, chociaż jego argumentacja rozbijała się o pancerz mistyfikujących sofizmatów żydowskiego jezuity. Lecz Settembrini nie był Niemcem; mieszczański humanizm, z którego wyprowadził wszelkie afirmujące kapitalizm konsekwencje, był dlań czymś dogmatycznie niezachwianym. Stąd jego subiektywna energia i obiektywna niezdolność do działania. Niemiecki Zeitblom wyrasta ponad złudzenia Włocha. Oznacza to zapewne — pod względem intelektualnym — postęp; praktycznie, w historycznym starciu idei — jeszcze większą słabość.

Jeden powód słabości zmienia się w drugi: Serenus nie potrafi przeciwstawić nic pozytywnego nowemu światu idei, w którym rozpoznaje reakcję i barbarzyństwo; odczuwając potrzebę głoszenia swoich — obiektywnie słusznych — zastrzeżeń, uważa się za pozbawionego taktu intruza, który powinien raczej milczeć i który rzeczywiście milczy. Ów moment bezbronności Tomasz Mann przedstawił już wcześniej. Mianowicie w postaci „pana z Rzymu", który z pełną godności bezsilnością przeciwstawia się zbiorowej psychozie czarodzieja Cipolli. Musi jednak pozostać niezdolnym do oporu, komentuje chwiejność jego pozycji autor opowiadania *Mario i czarodziej*, gdyż jego postawa jest tylko negatywna: nie chce poddać się hipnozie; samo niechcenie jest jednak czymś wątłym i czczym, i dlatego łatwo i niepostrzeżenie zmienia się w aprobatę, w uległość. Skomplikowane myśli, komentarze, zastrzeżenia moralne, analizy estetyczne itp. Serenusa Zeitbloma nie są — ogólnie biorąc — niczym innym, jak eksplikacją tego, co kryło się *implicite* w niemym oporze „pana z Rzymu".

Usiłowania Adriana zmierzają do przezwyciężenia wolności i subiektywizmu; lecz w owym poszukiwaniu dyscypliny też jest skazany na subiektywizm, jak owi artyści, którzy impuls do tworzenia znajdują w niepoha-

mowanej rozwiązłości subiektywizmu; przezwyciężenie subiektywistycznej samowoli ma u nich charakter jedynie formalny; ów „ład", owa „logika" musi przekształcić się w Leverkühnie w konstrukcję obmyśloną na chłodno, musi on gardzić uczuciem i „krowim ciepłem" muzyki, gorzka parodia opanowuje jego sztukę; jego kult rozumu i ładu zmienia się w intelektualny obskurantyzm. Serenus z wielką słusznością krytykuje te skłonności:

> Racjonalizm, o który wołasz, ma wiele z zabobonu, z wiary w nieuchwytną i niejasną demoniczność, której istotą jest szczęśliwa gra, tasowanie kart, wyciąganie losów i odgadywanie znaków. Twój system, odwrotnie niż mniemasz, zdatny jest raczej, aby rozum ludzki zamieniać w magię.

(Stąd układ z diabłem, diaboliczny pierwiastek jego sztuki: nierozwiązalny problem jest forsowany, subiektywnie i formalnie, jako rozwiązanie.) Jaki jednak związek ma ta skomplikowana problematyka z „małym światem"? Adrian uświadamia to sobie znacznie jaśniej niż jego bardziej krytyczny przyjaciel-humanista. W jakiejś rozmowie mówi:

> Czy to nie śmieszne, że muzyka od dawna przyjmowana jest jako wyzwolenie, gdy sama, jak każda sztuka, potrzebuje wyzwolenia od uroczystej izolacji — owocu kulturalnej emancypacji i podniesienia kultury do namiastki religii — od obcowania z wykształconą elitą, zwaną „publicznością", której wkrótce nie będzie, której już nie ma. Sztuka już wkrótce zostanie sama, sama aż do śmierci, może znajdzie drogę do „ludu", tj. żeby powiedzieć nieromantycznie: „do ludzi".

Musi zwrócić uwagę w tych mądrych rozważaniach, że słowo „lud" użyte zostało w cudzysłowie. Ze stanowiska Adriana jest to na wskroś logiczne, tak jak na wskroś jest logiczne i konsekwentne, kiedy ład sam w sobie przeciwstawia z aprobatą wolności i subiektywizmowi. (Niemieckie dzieje również stworzyły, utrzymuje on, jakiś ład — niedorzeczny, zbrodniczy i reakcyjny „porządek".)

Takim wypaczeniom musi ulec problematyka, wynikająca ze światowego kryzysu mieszczańskiej demokracji, z jej ideologicznego odbicia, z kryzysu mieszczańskiego humanizmu, kiedy na pytanie postawione ludzkości przez życie, przez społeczne życie Niemiec, szuka się albo znajduje ideologiczną tylko czy artystyczną odpowiedź, *a priori* odrzucającą realność życia narodowego i realne potrzeby narodu. To wypaczenie, ta redukcja do elementów formalnych i abstrakcyjnych jest najbardziej ważkim składnikiem bezbronności wobec reakcji, o czym mówiliśmy wyżej. Oczywiście realny „ład", jaki zaprowadził narodowy socjalizm, nie jest bynajmniej abstrakcją: spełnia nader dokładnie i konkretnie postulaty najbardziej reakcyjnego kapitału monopolistycznego, czyni im zadość pod każdym względem, również w przezwyciężaniu wolności i subiektywizmu. Temu „ładowi" w rzeczywistości społecznej przeciwstawia się inny ład (zapewne nie narzucający się jeszcze z realną sugestywnością i dość mgliście wyobrażany przez klasę robotniczą), inny sposób przezwyciężenia przestarzałej wolności, subiektywizmu i samowoli (przezwyciężenie anarchii i wolnej konkurencji kapitalistycznej).

Tu rozgrywa się realna walka epoki, rzeczywiste przezwyciężenie humanizmu mieszczańskiego, tu powstaje nowy humanizm. Nie naszym jest zadaniem wyjaśniać, dlaczego w okresie między 1914 a 1945 ludowa opozycja doznała tylu porażek w walce z reakcyjnym porządkiem. Chcemy tylko wskazać, że walki tej nie zauważają w ogóle intelektualiści typu Adriana i Serenusa; że w całym swym życiu, w myśleniu i twórczości pozostają więźniami „małego świata" zamkniętej pracowni; że w ich poglądzie na świat lud pojawia się w cudzysłowie, jako obiekt różnorodnych demagogii; że przeciwieństwo wolności i ładu przeżywają jako abstrakcyjny, ideologiczno-estetyczny konflikt; że ich intelektualne, artystyczne, formalne poszukiwanie „ładu w ogóle" spontanicznie i nieuniknienie wypełniają wyniki owych wielkich walk społecznych, z których realności nie zdają sobie sprawy. Dlatego też nie potrafią odnaleźć archimedesowego punktu oporu przeciw zalewowi reakcji, mimo pewnych słusznych, lecz abstrakcyjnych zastrzeżeń w „skali historycznej", dlatego nie potrafią przeciwstawić ideologii reakcyjnej żadnego pozytywnego ideału; dlatego Serenus okazuje się bezsilnym świadkiem barbarzyństwa; dlatego artystycznie uczciwy, niemal ascetyczny Adrian Leverkühn musi zamknąć w swym dziele motywy barbarzyńskiej nieludzkości, zrodzone w okresie faszyzacji i faszyzmu, musi artystyczną istotę swego dzieła opierać na tych właśnie motywach.

Tu osiąga punkt kulminacyjny tragedia „małego świata" i wynikająca z niej kultura i sztuka. Ucieczka do „małego świata" pracowni była dla najlepszej części inteligencji postawą wymuszoną. Obiektywne i społeczne, pierwotne zjawisko kryzysu humanizmu mieszczańskiego, kryzys mieszczańskich demokracji, zrodzonych przez wielkie rewolucje, polega na tym, że ideały, które od Rabelais'go aż po Robespierre'a były wielkimi publicznymi sprawami (politycznymi i społecznymi, kulturalnymi i artystycznymi), zatraciły związek z walkami epoki, przestały być ich siłą napędową, zaczęły hamować postęp, stały się ideologiczną bronią konserwatywnej obłudy. Inteligencja twórcza w dziedzinie kultury musiała szukać schronienia w „małym świecie" pracowni. Ucieczka ta miała uratować czystość ideałów, coraz bardziej narażoną na szwank we współczesnych walkach. Zgodnie z subiektywnym założeniem była opozycją. Im bardziej jednak „mały świat" zamykał się wokół inteligencji, im bardziej w tym hermetycznym odosobnieniu stawał się dla niej jedyną rzeczywistością, tym silniej działały utajone reakcyjne tendencje kapitalistycznego świata na sposób stawiania zagadnień, na rozwiązania, na treść i formę pozornie tylko „hermetycznej" działalności twórców.

Utajone wpływy nie były bynajmniej przez nich nie dostrzeżone. Musiały jednak doznać deformującego załamania: kult nieświadomości, psychologia głębi, mitologizacja życia wewnętrznego itd. są w swych najrozmaitszych formach światopoglądowych i artystycznych objawami zwyrodnienia przeżyć wewnętrznych.

Proces ten, biorąc rzecz ogólnie, ma charakter międzynarodowy. Niemcy odgrywają jednak w nim szczególną, tragiczną i groteskową rolę. Wielki humanizm XVI i XVIII wieku był dla zacofanych społecznie Niemiec tylko ideologią, w najlepszym razie duchowym przygotowaniem rewolucji demokratycznej, która wszakże nigdy nie odniosła sukcesu w niemieckiej rzeczywistości, nigdy nie przekształciła społecznej struktury Niemiec w tym

sensie, w jakim zdarzyło się to we Francji i w Anglii. Niemcy wrastały zatem w imperializm, niemiecka inteligencja została wtłoczona powtórnie w „mały świat" życia wewnętrznego, nie przeżywszy nigdy prawdziwie mieszczańskiego humanizmu jako kultury życia społecznego. Marks proroczo wyraził to przed z górą stu laty: „Niemcy zatem pewnego dnia znajdą się na dnie europejskiego upadku, zanim uda się im osiągnąć poziom europejskiej emancypacji".

Dlatego też w Niemczech rozwijają się wyraziściej i doskonalej niż w jakimkolwiek kraju zarówno ideologiczne tendencje rozkładowe humanizmu mieszczańskiego, jak również pęd do dekadenckiej reakcji, zrazu utajony, później śmiały i świadomy. Piewcy nowoczesnej reakcji, Schopenhauer i Wagner, Nietzsche i Freud — wszyscy są Niemcami, międzynarodowymi przywódcami na większą skalę niż reakcyjni ideolodzy innych narodów. Polityczna i społeczna reakcja światowa zyskała w Hitlerze swoją „klasyczną", nieprześcignioną dotąd formę. Typowo niemiecka tragedia Adriana Leverkühna (raabowsko-kaizerascherowska) jest tragedią nowoczesnej sztuki i umysłowości mieszczańskiej.

Nie jest rzeczą przypadku, że tragedia ta została napisana przez Niemca, Tomasza Manna. Nie ma dzisiaj pisarza, który by tak głęboko bolał zarówno nad niemieckością, jak nad mieszczaństwem, który by tak żarliwie zmagał się z problematyką, wynikającą z tych dwu, ściśle związanych dziedzin. Wprawdzie Tomasz Mann, tak niemal jak i jego bohaterowie, nie potrafi nakreślić konkretnego obrazu realnych sił, wrogich temu, co diabelskie w życiu i kulturze nowego „wielkiego świata" wyzwalającego się i wyzwolonego ludu. Ideowe *dramatis personae* jego twórczości to rozkładający się humanizm mieszczański i reakcyjne, mistyfikatorskie i demagogiczne moce, przystosowujące ten rozkład do potrzeb kapitału monopolistycznego. Jednak Tomasz Mann tragedię tę głębiej przemyślał i boleśniej przeżył niż współcześni mu mieszczanie, w nowym rozwiązaniu tragicznego konfliktu dostrzega tylko to, co jest artystycznie nieodzowne, aby nadać mu ostateczną, wszechogarniającą orientację.

Przed wielu laty Tomasz Mann napisał: „Powiedziałem, że dopiero wówczas będzie dobrze w Niemczech, gdy Niemcy same siebie odnajdą, gdy Karol Marks przeczyta Fryderyka Hoelderlina... Zapomniałem dodać, że jednostronna znajomość musiałaby pozostać bezowocna." Zastrzeżenie to oznacza jednak coś zgoła odmiennego niż przypadkowe krytyczne wynurzenia Adriana i Serenusa, abstrakcyjnie sympatyzujące z nowym, powstającym światem. Zastrzeżenie to w rozumieniu Tomasza Manna odsłania — i to w coraz większej mierze — perspektywę nieodwracalnego, przywodzącego barbarzyństwo rozkładu mieszczańskiej kultury współczesnej. „Wielki świat", dojrzewający w ludzie (bez cudzysłowu), nie może wypełnić się u Tomasza Manna konkretną treścią, lecz jest dlań na tyle rzeczywisty, aby tragicznym znamionom ginącego świata nadać ostateczną ostrość, aby „mały świat czystego ducha" przedstawić jako śmiercionośny, diabelski karcer (tę istotę „małego świata" przeczuwają niejasno jego mieszkańcy, lecz nie mogą sobie jej uświadomić i zmienić w siłę przekształcającą życie). W największych tragediach Szekspira, w *Hamlecie*, w *Learze*, jaśnieje w zakończeniu światło nowego świata, dźwigającego się z tragicznych mroków. I któż ma prawo żądać od

Szekspira, aby dał dokładny społeczny obraz tego świata? Czyż nie dość, że jego wizja potrafi nadać cieniom i blaskom tragedii właściwe społeczno-ideowe i artystyczne proporcje i akcenty?

Oto sens i ideowo-artystyczna funkcja ostatecznego tragicznego rozeznania Adriana Leverkühna:

> ...zamiast zabiegać o mądrość — tego bowiem potrzeba, aby ulepszyć ziemię — i rozważnie przygotowywać ład, który by zapewnił dziełu możność istnienia i rzetelną głębię, człowiek porzuca naukę i wpada w piekielne upojenie. Tak zaprzedaje swoją duszę i staje pod pręgierzem.

Raz jeszcze musieliśmy zacytować te słowa, wyraża się w nich dobitnie ów nowy element: przekształcenie realnej, ekonomiczno-społecznej bazy jako warunek uzdrowienia idei i kultury, myśli i sztuki. Tragiczny bohater Tomasza Manna odnalazł drogę prowadzącą do Marksa, w ostatnich świadomych słowach zerwał z diabelską i tragiczną daremnością własnej drogi (czytaj: mieszczańskiej kultury i sztuki), nakreślił nowy szlak, wiodący do nowego „wielkiego świata", w którym znów będzie mogła powstać nowa, wierna ludowi i nie uległa diabłu — wielka sztuka. Jego przyjaciel i biograf nie może go tym razem zrozumieć, we własnej wierności wobec Adriana widzi ucieczkę przed niemieckim losem, klęska faszyzmu jawi mu się jako przekreślenie niemieckich dziejów; te reakcje Zeitbloma stanowią tylko nieodzowną realistyczną ramę dla Mannowskiego widzenia przyszłości; ostateczny pogląd Adriana Leverkühna jest tylko konieczną konsekwencją tragedii Niemiec i tragedii mieszczańskiej sztuki. Tragedia ta jest faktem obiektywnym. Nie oznacza jednak zwrotu mieszczańskiej inteligencji ku nowej idei i rozsadzenia więziennych ścian „małego świata".

Lecz odsłonięcie perspektywy na nową sytuację świata (chociaż nie potwierdzone artystycznie) wystarcza, aby odjąć tragedii jej beznadziejność. Tomasz Mann ukrywa końcowy punkt w niedokonanych wielowiekowych dziejach. I właśnie dlatego epilog jest zarazem prologiem. Tragizm zachowuje chmurną grozę, oceniany jednak ze stanowiska dziejów ludzkiego rodzaju jest tyleż pesymistyczny, co wielkie tragedie Szekspira.

1948

Przełożył
Andrzej Wirth

Jan Wyka

PIEŚŃ O SARAGOSSIE
(FRAGMENTY POEMATU)

DZWONY SARAGOSSY

Gród siwy w kryzie kościołów szyty mozaiką wzorzystą,
drzemie w kopule niebios lazur stopiwszy z platyną,
smukłą zadumą spogląda na klasztor kamienny, zamczysko,
słucha poranków grzebanych, gwiaździstych nocy, co giną.
W twarzy z granitu pulsuje poległych oddech wrębiony
i kamień prawie coś szepce pod myślą martwą, choć trwałą,
figi tu płaczą tkliwie, zawodzą cierpiące klony,
obolałe od objęć słońca, nękane jałową skałą.

Dzwony, dzwony mosiężne, gaje tonów skrzydlatych,
tylko burza płonąca miedzi rozpęta symfonię,
zagra miastem jak wiekiem, szlochając do tchu utraty,
przeszłości bóle i radość w ulicach starych roztrwoni.
Kogo przyzywa Saragossa bijąc sercami na trwogę?
Komu skarży się pod stropami stolica Aragonu?
Czy chce zagłuszyć złotem kainowej stypy ogień,
czy grób katom oznacza gardziel opętanych dzwonów?
Jeśli nadzieja przypomni szturmów i powstań odwet,
Palafoksa pobudkę hiszpańskiej dumy i męstwa,
wyjdą z przedmieść znajomi, odsłoni bunt siwą głowę
i z Polakami podzieli światło i wino zwycięstwa.

SŁONE ŹRÓDEŁKO

Gdy spieki ciężki kamień
ze stropu zwisający
kładzie do trzew żar pragnień,
łaknienia głód parzący,
krynicy szkło przejrzyste,
co szemrze w skał szczelinie,

jest jak ojczyzna bliskie,
jak gaj, jak cień w olszynie.
Migoce płynu chłodem
źródełka szkło przejrzyste,
ojczystą ma urodę
zdrój w rozpadlinie wyschłej.

Nad wodą pastereczka
owieczki białorunne
jak twarz śnieżystą dziecka
pod studni stawia strumień.
Nic śmierć i dymu kłęby,
nic pracy nie odstraszy,
potrzeba ludziom przędzy,
potrzeba owcom paszy,
by wełna się iskrzyła,
potrzeba fali miękkiej,
gdzie źródła tryska żyła,
nic kul i bitew jęki.

Podchodzą dąbrowszczacy,
zdrożeni, ranni, chromi,
może wodą uraczy
i dzban nad czołem skłoni.
Oczyści cierpką ranę,
orzeźwi uraz rwący,
uraczy chłodu dzbanem
łaknienia głód parzący.
Obmyje czoła kamień
stwardniały, popękany,
owinie płótnem ramię,
opłucze rysę rany.

Nic z tego — źródło słone,
dla owiec tylko struga,
z goryczą sól skłócone,
jak chcesz — pragnienie ugaś.
To odrobina morza
w załomy skał opadła,
by łudzić z brył bezdroża
i lśnić na fal widziadłach.
Jad soli gardziel trawi,
jakby wróg naumyślnie
do zdroju wlał nienawiść,
by struć twą myśl o Wiśle.

Nie zdoła ci pasterka
ostudzić ran i pragnień,

przejrzyj się, fala zerka,
odbicie znajdziesz na dnie.
Choć rzeźwy nurt przemywa
gryzący ból pragnienia,
sól potok chłodny zmienia
na wrzący syk paliwa.
Więc w drogę, w drogę nową
po przeźroczysty strumień
z pociętą, ranną głową,
kto jeszcze chodzić umie.

NAGROBEK

Gdy trzy barwy de Riego gorzkim czasem starte
przywiodą świty chłopom, dostatek i pieśni,
gdy ratusz Saragossy przyjmie pieczęć partii
i kości skamieniałe obrócą się we śnie,
tablicy karta szara, obrębiona z brzegu
wyczyta najgodniejszych: Stefana, Bobrusia,
Adama, Rubinsztajna, Stacha Bieleckiego
i ciszę, którą w turniach pustynnych piach usiał.

Jan Wyka

Roman Karst

PROBLEM ŻYCIA I ŚMIERCI W TWÓRCZOŚCI TOMASZA MANNA

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie pierwszy okres twórczości Tomasza Manna — do *Czarodziejskiej góry* włącznie. Nie jest to okres mały, obejmuje on ponad 25 lat, w ciągu których powstały trzy powieści: *Buddenbrookowie, Jego Królewska Mość* i *Czarodziejska góra,* kilkananaście nowel oraz duża, przeszło 600 stron licząca rozprawa publicystyczna, *Rozważania człowieka apolitycznego.*

Naszą uwagę skupimy przede wszystkiem na problemie życia i śmierci, albowiem tworzy on myślową substancję całej twórczości Tomasza Manna. Konflikt między życiem a śmiercią, wraz ze wszystkimi politycznymi konsekwencjami, jest głównym tematem Mannowskiej prozy. Wszystkie inne zagadnienia są pochodną tego dylematu.

Świat roztaczający się w utworach Tomasza Manna, poprzedzających *Czarodziejską górę,* jest pełen niepokoju, przesłonięty mrokiem epoki, która już przeżyła swój bujny rozkwit i chyli się ku upadkowi. Jest to świat współczesnego mieszczaństwa — jak z opisów wynika — całkowicie wynaturzony, trawiony silną gorączką. Zamieszkują go ludzie chorzy, którzy zdają sobie sprawę z nękającego ich niedomagania, i „zdrowi", zadowoleni z życia mieszczanie. Ci ostatni nie znają rozterki, nie odczuwają potrzeby odmiany, ba, nie wyobrażają sobie, by mogło istnieć piękniejsze życie od tego, które przypadło im w udziale.

Bohaterowie Tomasza Manna wywodzą się z pierwszego kręgu ludzkiego — wszyscy są dotknięci nieuleczalną chorobą. Cierpią — każdy na swój sposób — i uginają się pod ciężarem udręki, którą przynosi im życie. Czują się źle w środowisku mieszczańskim, brak im wewnętrznej równowagi, są z reguły nieszczęśliwi, odmienni od swojego otoczenia. Jedni i drudzy, mieszczanie zadowoleni i rozgoryczeni, są obywatelami umierającej formacji społecznej, jedni i drudzy żyją w cieniu śmierci. Problem życia i śmierci kształtuje się w twórczości Tomasza Manna na tle dekadencji mieszczaństwa.

Większość Mannowskich postaci pochodzi ze starego, liczącego wiele generacji patrycjatu kupieckiego, który obecnie przypomina spróchniałe i więdnące drzewo. Po swoich przodkach odziedziczyli ci ludzie bogatą tradycję duchową, ale utracili ich energię i siłę. Są ostatnimi Mohikanami dawnej, humanistycznej przeszłości, która minęła bezpowrotnie, a w teraźniejszości nie mogą sobie już znaleźć miejsca. Ich tęsknotom, subtelnym medytacjom, nie-

zwykłej wrażliwości intelektualnej i artystycznej towarzyszy całkowita niezdolność działania. Hipertrofia myśli i niedowład energii życiowej — oto kontrast, który rozszczepia ich osobowość. Z takiej to kruchej gliny ulepiony jest senator Tomasz Buddenbrook, który przedkłada filozofowanie nad wykonywanie zawodu kupieckiego, nie mówiąc już o słabowitym, małym Janku Buddenbrooku, uwiedzionym magią muzyki.

Konflikt, który wznosi nieprzebyty mur pomiędzy bohaterami utworów Manna a ich środowiskiem, miewa rozmaite przyczyny. W noweli *Mały pan Friedemann* powodem dramatu tytułowej postaci jest jej ułomność fizyczna. Friedemann, potomek hanzeatyckiego rodu, w dzieciństwie nabawił się, na skutek nieszczęśliwego wypadku, kalectwa. Brzydki, garbaty człowieczek utracił prawo do szczęścia i miłości, co zmusiło go do szukania ocalenia w książkach i w sztuce. Jego złudny spokój burzy piękna porucznikowa von Rinnlingen, której chłód i pogarda powodują zgubę garbusa. Źródłem osamotnienia jest innym razem intelekt, talent, geniusz, które przynoszą gorycz poznania. Na tym tle rozwija się konflikt Albrechta van der Qualen *(Szafa na ubranie)*, Detleva Spinella *(Tristan)*, Tonia Krögera i Gustawa von Aschenbacha *(Śmierć w Wenecji)*. W opowiadaniu o ironicznym tytule *Szczęście* udręka bohaterki wynika z kontrastu pomiędzy subtelnością jej uczuć a niefrasobliwą żądzą życia i użycia jej męża. Ograniczając się na razie do kilku wersji dramatu, który powtarza się w przeróżnych odmianach, możemy już pokusić się o zarysowanie ogólnych konturów konfliktu, wspólnego dla bohaterów Tomasza Manna.

Wszyscy oni są antytezą zdrowych, beztroskich i gruboskórnych mieszczan, przeciwieństwem naiwnych natur, które nie przeżywają mąk wątpliwości, wszyscy czują się, jak gdyby wyklęto ich z życia, za którym tęsknią i uganiają się niby za nieuchwytnym fantomem. Jedni z nich przejawiają szlachetność serca lub myśli, inni mają dar poznania prawdy ukrytej dla profanów, inni znowu płoną chęcią zbawienia świata, są tacy, którzy pragną miłości, pokrzywdzeni przez los lub otoczenie. Ich żywioł jest pasmem złudzeń i nadziei, gonitwą za pełnią życia, której daremnie szukają w codzienności.

Są to zatem ludzie „inni", o rozdartej duszy, uwikłani w sieci dualizmu, który wciąż się zmienia w formie, ale nie w swojej istocie. Ten dualizm objawia się najczęściej w antytezie artysta — mieszczanin *(Künstler — Bürger)*, która do śmierci autora pozostała głównym problemem jego prozy. Słowo „artysta" należy tu rozumieć w bardzo szerokim, symbolicznym znaczeniu. Miejsce artysty zajmuje niekiedy moralizator, który pragnie swoją dziwaczną ideą wyprowadzić świat z zamętu *(U proroka)*, religijny fanatyk walczący o królestwo boże na ziemi *(Gladius dei)*, patrycjusz urzeczony lekturą Schopenhauera (Tomasz Buddenbrook), bądź drobny urzędnik, który utracił żonę, troje dzieci, posadę i szuka zapomnienia w alkoholu; Lobgott Piepsam, wędrujący na groby swoich ukochanych, w czarnym garniturze, z czerwonym nosem, w przekrzywionym cylindrze, wiecznie krzywdzony i głośno złorzeczący losowi (nowela *Życie)*, również należy do grona „innych".

Jesteśmy zatem wśród ludzi, którzy należą do dwóch światów, ale w żadnym z nich nie czują się dobrze — ani w mieszczaństwie *(Bürgertum)*, ani w sztuce *(Künstlertum)*. Myśl, marzenie, intelekt, doznane nieszczęście po-

różniły ich z otoczeniem, z którego wyszli i do którego się garną. Jako artyści i myśliciele bądź jako istoty skrzywdzone przez naturę lub społeczeństwo, nie mogą sobie znaleźć miejsca w codziennym życiu, z drugiej jednak strony poszukują utraconego spokoju ducha tam, skąd zostali wygnani. Samotni, rozgoryczeni, z zawiścią patrzą na beztroskich zjadaczy powszedniego chleba, nienawidząc ich „ową nienawiścią, która jest niczym innym, jak tylko zatrutą miłością". Tonio Kröger jest „cyganem, który tęskni za przykładnym życiem, artystą o nieczystym sumieniu", pisarzem, dla którego literatura „nie jest żadnym zawodem, lecz przekleństwem". Do ostatka pozostaje „zbłąkanym w sztuce mieszczaninem" lub zagubionym w mieszczańskim świecie artystą. „Stoję pomiędzy dwoma światami — wyznaje — w żadnym z nich nie jestem w domu i na skutek tego jest mi nieco ciężko."

Ten sam dramat przeżywa Aschenbach. Pozostaje on dobrowolnie w zadżumionej Wenecji, ale proces jego zagłady rozpoczął się o wiele wcześniej. Zanim powziął raptowną decyzję ucieczki z Monachium, przekreślił w myślach to, co dotychczas napisał, co stworzył. I jego, jak Tonia Krögera, dławi tęsknota do „naiwnego" życia, które objawia mu się w postaci młodego chłopca z Polski, Tadzia. Homoerotyczny charakter tej miłości nie ma istotnego znaczenia, Tadzio jest symbolem, wcieleniem piękna, cielesnym wyrazem urody życia, która pociąga pisarza zmrożonego chłodem własnej twórczości. Podwójną maskę nosi na sobie także Spinell z *Tristana*, prozaik, według którego pisarz różni się tym od innych ludzi, że pisanie przychodzi mu o wiele trudniej niż im. Spinell jest groteskową odmianą Tonia Krögera, również artystą o nieczystym sumieniu, tyle że traktuje on sprawę z dużą dozą cynizmu. „Sumienie... — powiada — źle się dzieje w tym sumieniem!... Ja i mnie podobni borykamy się z tym przez całe nasze życie i mamy ręce pełne roboty, aby mu oddać małe, podstępne zadośćuczynienie... Nienawidzimy tego, co pożyteczne, wiemy, że jest ono trywialne i brzydkie, i bronimy prawdy tak, jak się tylko broni prawdy, której się koniecznie potrzebuje. A przecież jesteśmy tak strawieni nieczystym sumieniem, że nie ma w nas już ani jednego zdrowego miejsca." Tak więc za każdym razem uwydatnia się dysharmonia pomiędzy bohaterem a otaczającym go światem i jego tradycją. Ten kontrast działa wokoło niego i w nim samym jako główny motyw fabuły i akcji.

Treść i rozwiązanie konfliktu mają cechy wybitnie romantyczne. Główna antyteza przybiera w najszerszym filozoficznym uogólnieniu postać antynomii między życiem i śmiercią. Mieszczanie są uosobieniem życia, zaś „inni" ludzie — żywiołu śmierci. W prozie Tomasza Manna toczy się ustawiczna walka idei z materią, ducha *(Geist)* z bytem, życia ze śmiercią. Porucznikowa von Rinnlingen *(Mały pan Friedemann)*, rotmistrz Harry i Jaskółka *(Szczęście)*, Hans Hansen i Ingeborga Holm *(Tonio Kröger)*, pan Klöterjahn *(Tristan)*, Tadzio *(Śmierć w Wenecji)*, Hagenströmowie *(Buddenbrookowie)*, rowerzysta *(Życie)* są wcieleniem życia, szczęśliwi, radośni, pełni energii, urody. Potrafią upajać się zmysłową radością, mają dobry apetyt, umieją mnożyć pieniądze i korzystać z majątku, są silni, nie znają duchowej troski. Z jakąż zazdrością patrzą na nich ci, których intelekt, sztuka, pragnienie prawdy, myśl zatruły jadem wątpliwości. W noweli *Głodujący* Detlef nazywa ducha „igrającą nienawiścią", a ludzi żyjących duchem „oszukanymi, głodującymi,

oskarżającymi i zaprzeczającymi". Wydają mu się oni istotami wyklętymi, chorymi od pożądania i tęsknoty za niefrasobliwym życiem, które się od nich odwróciło.

Spór między życiem i śmiercią znajduje najbardziej charakterystyczny wyraz w konflikcie artysta — mieszczanin. W początkowym okresie twórczości Tomasza Manna widać tu duży wpływ Schopenhauera, który wyciągnął najbardziej krańcowe wnioski z niemiecko-romantycznej negacji życia. Schopenhauerowska filozofia odrzuciła życie we wszystkich jego formach, roztaczając przed człowiekiem horyzont nicości: „Wyznajemy otwarcie, że po całkowitym zniesieniu woli pozostaje dla tych, którzy są jeszcze pełni woli — nicość. Ale i na odwrót, dla tych, w których wola doznała zaprzeczenia, ten nasz tak bardzo realny świat ze wszystkimi jego słońcami i mlecznymi drogami — jest nicością".* Ucieczka od życia ma również decydujące znaczenie w estetycznym systemie Schopenhauera, który chce wyzwolić artystę całkowicie od więzów społecznych i poddać go oddziaływaniu praw zaprzeczających naturealnemu porządkowi rzeczy. „Podczas gdy estetycznym ideałem niemieckiej klasyki był normalny człowiek — pisze Lukacs — to Schopenhauer tworzy istotne, ścisłe powiązanie pomiędzy patologią i artystyczną genialnością. Geniusz nie jest już u niego więcej »wybrańcem natury«, jak u Kanta, lecz *»monstrum per excessum«*".**

W utworach Tomasza Manna poprzedzających *Czarodziejską górę* bohaterzy czerpią swoje myśli z Schopenhauerowskiej ewengelii pesymizmu. Artyści przede wszystkim są rzecznikami śmierci, przyjmują ją jako wybawienie od męki, którą sprawia im wieczne błądzenie na pograniczu dwóch światów. Tomasz Buddenbrook, czytający potajemnie Schopenhauera, przejmuje jego naukę o śmierci-wyzwolicielce, ku niej wyciąga też ramiona młody Jan, powalony chorobą. W *Szafie na ubrania,* w tej „smutnej historii bez pocieszenia", autor opowiada o cierpieniu i beznadziejnej samotności pisarza. Widzimy tu w pokoju hotelowym poetę sam na sam z jego fantastyczną wyobraźnią, która jest wyrzeczeniem, boleścią i zarazem słodkim ciężarem. Jeszcze silniejszy jest wpływ tezy Schopenhauera w *Tristanie,* gdzie sztuka staje się wyrazem tęsknoty do śmierci. Pani Klöterjahn, żona kupca, który umie tylko zarabiać pieniądze i lubi sobie dobrze podjeść, zostaje jak gdyby owiana tchnieniem śmierci, od chwili gdy przybywa do sanatorium i wkracza w krąg sztuki, roztoczony przez pisarza, Detleva Spinella. W lecznicy dopiero poznaje, że jej marzenie — dotychczas tajemne i jej samej nieświadome — nie spełniło się w małżeństwie z panem Klöterjahnem. Śmierć, dawniej straszna, jest dla niej teraz upragnionym wybawieniem, toteż bez sprzeciwu przyjmuje, jak powiada Spinell, „śmiertelny pocałunek piękna". Również w *Śmierci w Wenecji* bierze górę mistyczny kult nicości, który panuje w dziełach Schopenhauera i w muzyce Ryszarda Wagnera. Wystarczy przypomnieć ów dziwny sen Aschenbacha ukazujący Dionizosa, boga wina i życiodajnej natury, w postaci boga śmierci. Gustaw von Aschenbach umiera w zadżumionym mieście z własnej woli, uwiedziony urokiem piękna, które go kusi w postaci Tadzia.

---

* Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke.* Reclam. Leipzig. T. I.; str. 521.

** Georg Lukacs: *Die Zerstörung der Vernunft.* Aufbau. Berlin 1954; str. 186.

Romantyczne myślenie, broniące się przed politycznymi konsekwencjami historii, osiągnęło swój punkt kulminacyjny w *Rozważaniach człowieka apolitycznego,* które wyszły z druku jesienią 1918 roku, kiedy cesarstwo niemieckie przeżywało ostatnie chwile agonii. Autor nazwał potem tę rozprawę złożoną z dwunastu esejów „ostatnim i najpóźniejszym starciem niemiecko-romantycznej mieszczańskości". Książka ta, polemizująca z demokratycznymi tezami słynnego eseju Henryka Manna o Zoli, usiłowała uzasadnić nienaturalną i nie dającą się utrzymać syntezę humanizmu z romantycznym indywidualizmem i irracjonalizmem, które u schyłku XIX stulecia znalazły w Niemczech popleczników w Wagnerze i Nietzschem. W *Rozważaniach* autor wytoczył olbrzymie działo polemiki przeciwko polityce i demokracji (stawiając zresztą pomiędzy tymi pojęciami znak równości), sprzecznych jakoby z duchem narodu niemieckiego. Polityka, utrzymywał, poddaje jednostkę całkowicie władzy społecznej zbiorowości, przekształca człowieka w cząstkę państwa, w którym się ona zupełnie zatraca. „Albowiem nienawidzę — wywodził Mann — polityki i wiary w politykę, gdyż wiara ta robi człowieka zarozumiałym, doktrynerskim, upartym i nieludzkim. Nie wierzę w formułę ludzkiego państwa mrówek, ludzkiego ula, nie wierzę w *république démocratique, sociale et universelle,* nie wierzę, by ludzkość przeznaczona była do »szczęścia«, ani też, by szczęścia pragnęła — nie wierzę w »wiarę«, lecz raczej w zwątpienie, gdyż ono właśnie toruje drogę do wybawienia, wierzę w pokorę i w pracę nad samym sobą, której najlepszą, najmoralniejszą, najbardziej wyrazistą i najpogodniejszą formą wydaje mi się sztuka." Podobną wzgardę dla życia społecznego, rzekomo zagrażającego niezawisłości artysty, żywił też Schopenhauer, który wypowiedział to w ironicznej, rymowanej formie: *„Denn ich danke Gott an jedem Morgen, dass ich nicht brauch' fürs Römische Reich zu sorgen".*

Rozważaniom przyświeca bardziej, jak zauważa Blume*, gwiazda romantycznego Kleista aniżeli Goethego, którego Tomasz Mann wzywa na pomoc wtedy, kiedy chce zamanifestować swoją niechęć do Rewolucji Francuskiej. Faustowskiej tezie o jednostce, której ideałem jest czynna współpraca z ludźmi dla dobra ogółu, autor *Tristana* przeciwstawia jeszcze w tym okresie artystę wierzącego w samotność, oddanego mistycznie sztuce — najdoskonalszej formie ludzkiego istnienia. Tutaj powraca dawna zasada niemieckich romantyków, którą Novalis wyraził formułą: „Poezja jest prawdziwie absolutną realnością".

Rozważania człowieka apolitycznego były osobistym zwierzeniem i zarazem objawem kryzysu, który ogarnął elitę niemieckiego mieszczaństwa u schyłku wilhelmińskiej epoki. „Są one — pisze Arnold Bauer — już przed *Czarodziejską górą* dokładną inwentaryzacją panujących idei mieszczańskiej epoki." ** Tutaj nacjonalistyczne wybujałości czasu, niechęć do czynnego uczestnictwa w politycznych konfliktach teraźniejszości i romantyczna ekstaza wybuchły silnym płomieniem — i spłonęły we własnym ogniu. Tomasz Mann już w pierwszych latach Republiki Weimarskiej poddał gruntownej rewizji poglądy wyłożone w *Rozważaniach* i potem kilkakrotnie zaznaczał, że książ-

* Bernhard Blume: *Thomas Mann und Goethe.* A. Francke. Bern 1949; str. 73.

** Arnold Bauer: *Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur.* Das Transmare Buch. Berlin 1946; str. 45-46.

ka ta była przesileniem (dodawał: koniecznym), które otworzyło mu drogę do demokracji. Tło tej przemiany zarysował w artykule *Kultura i socjalizm*, gdzie czytamy: „Wojna została przegrana. Tym jednak, co najbardziej zwątliło i nękało niemieckiego ducha, nie była fizyczna klęska, ruina, potężny upadek ze szczytu zewnętrznej potęgi na dno państwowej nędzy. Było nim potworne zbłąkanie: pohańbienie jego wiary, ideowa klęska, załamanie się jego ideologii, katastrofa podwalin jego ideologii, jego kulturalnej idei, która w tej wojnie została pokonana — przez świat przeciwstawnej idei, świat demokratycznej cywilizacji".

Pierwszą jaskółką zwiastującą pożegnanie z *Rozważaniami* było przemówienie *O republice niemieckiej*, wygłoszone w roku 1922, które potępiło niemiecki imperializm i uznało demokrację za nieodzowny warunek odrodzenia Niemiec. Rozłąkę z romantycznym myśleniem jeszcze bardziej podkreśliło przemówienie wygłoszone w Amsterdamie w roku 1924, tak zwana *Tischrede in Amsterdam*, z którego przytoczymy tu dłuższy fragment, pozostający w ścisłym związku z interesującym nas problemem:

„S e r c e m nabożnie związani ze śmiercią, z przeszłością, nie powinniśmy zezwolić, by śmierć zapanowała nad naszą g ł o w ą, naszymi m y ś l a m i. Patosowi p o k o r y trzeba przeciwstawić patos w o l n o ś c i, arystokratycznej zasadzie śmierci musi się oprzeć demokratyczna zasada życia i zrównoważyć przyszłość, aby powstało to, co jedynie i ostatecznie szlachetne, co ludzkie.

Tak, nadeszła europejska chwila, kiedy stało się koniecznością nawet przesadne zaakcentowanie demokratycznej idei życia przed arystokratyczną zasadą śmierci. Dzisiaj mówi się wiele i radzi o duchowym odrodzeniu Europy, które jest naszą nadzieją. Ale cóż to takiego — duchowe odrodzenie? Jest to ideowy i zasadniczy zwrot od śmierci ku życiu. Ten zwrot jest jednak trudny i sprawia ból; albowiem Europa jest romantycznym krajem; choruje na przeszłość, na zagrażający życiu nadmiar historycznej pokory, na arystokratyczne oddanie śmierci, które musi przezwyciężyć, jeśli nie uważa się za zbyt doskonałą dla życia, jeśli nie jest zdecydowana umrzeć."

Tak więc dotarliśmy do genezy *Czarodziejskiej góry*. W tej powieści rozpoczęła się droga ku przyszłości, wiodąca przez klasyczną przeszłość. Sylwetka Goethego przesłoniła odtąd cienie romantyków i ich epigonów. Następuje odwrót, mówiąc słowami Tomasza Manna, „od sympatii dla śmierci", którą wypiera ideał „służby życiu" *(Lebensdienst)*. Jest to zatem droga — posłużymy się terminami politycznymi — od konserwatyzmu społecznego do demokracji. „Jeśli spojrzymy wstecz — formułuje trafnie Blume — od *Lotty w Weimarze* i powieści o Józefie, na historie chorobliwych stanów w *Buddenbrookach*, w *Śmierci w Wenecji*, w *Czarodziejskiej górze*, wówczas rozwój Tomasza Manna okazuje się stopniowym procesem rekonwalescencji, który dokonuje się szczęśliwie pod egidą Goethego".*

W *Czarodziejskiej górze* autor raz jeszcze wskrzesił „romantyczną Europę", ponownie zebrał postacie, które pod inną maską spotkaliśmy już w poprzednich nowelach i powieściach, i znowu rzucił na szale wagi problem życia i śmierci. „Motto *Rozważań* — pisze Tomasz Mann we *Wprowadzeniu do*

* Bernhard Blume. *Op. cit.* Str. 116.

Czarodziejskiej góry — brzmi: »*Que diable allait il faire dans cette galère?*« Odpowiedź brzmi: »Czarodziejska góra«."

Pisarz nazwał *Czarodziejską górę* utworem „dobrej woli i decyzji", książką „pożegnania i pedagogicznej samodyscypliny". Filozoficzną treść dzieła ujął w następujące słowa: „Jego powołaniem jest służenie życiu, jego wolą zdrowie, jego celem przyszłość". Słowa „decyzja" i „pożegnanie" nie są przypadkowe, albowiem powieść tworzy pogranicze oddzielające dwie całkowicie odmienne sfery myślowe. Tutaj zamyka się krąg myślenia romantycznego, tak charakterystycznego dla wczesnej prozy, której patronowali Schopenhauer, Wagner i Nietzsche, a zarazem otwiera się krąg myśli demokratycznej, żywiącej się sokami klasycznego humanizmu.

Powieść miała być, według autora, „satyrycznym podobieństwem *Śmierci w Wenecji*, podobieństwem również w formie, a zatem tylko nieco poszerzoną *short story*". Pod naporem wojennych wydarzeń i politycznych przekształceń Niemiec a także z konieczności przeprowadzenia polemiki z tezami *Rozważań* wyłoniło się jednak tyle ważnych zagadnień, że projektowana forma okazała się za ciasna. Epickie motywy książki wynikają z tematu, którym jest schyłek burżuazyjnej formacji. „*Czarodziejska góra* — czytamy we *Wprowadzeniu* — stała się łabędzią pieśnią tej formy egzystencji i może jest to pewnego rodzaju prawem, że epickie opisy zamykają formę życia, która po nich zanika."

Akcja powieści toczy się w lecznicy dla gruźlików, w środowisku choroby i śmierci, w „gorączkowej hermetyce" szwajcarskiej góry. Postacie utworu żyją tu jak gdyby na odludnej wyspie, utrzymując z „niziną" bardzo luźny kontakt. Jeśli Balzak potęguje ekspresję realistycznego opisu przez spiętrzenie ostrych konfliktów, żywą fabułę i konstruowane na prawach przesady postacie, które są z reguły fanatykami akcji, to Mann stosuje zasadę izolacji (widzimy to również w nowelach, w *Jego Królewskiej Mości, Doktorze Faustusie* i *Wybranym*), która prowadzi do symbolicznej przenośni. Postacie *Czarodziejskiej góry*, przede wszystkim zaś jej główny bohater, nie wyrastają w zasadzie ponad przeciętność otoczenia, z którego się wywodzą; powieść ma nikłą akcję, jej ludzie nie działają, lecz oddają się kontemplacji, nie żyją pełnym życiem, lecz wegetują, tworzą teatr cieni, który wystawia tragifarsę zagłady mieszczańskiej epoki. Uwalniając swoich bohaterów od trosk codzienności i ciężarów powszedniego życia, autor daje im możność rozejrzenia się po zakamarkach ich duszy, ujawnienia nie ujawnionych przedtem myśli i wypowiedzenia w obliczu śmierci tego, co nie może być wypowiedziane w pośpiesznej gonitwie życia. Choroba nękająca ciało i myśli uwielokrotnia ich wrażliwość i psychiczną chłonność. Psychofizyczna jedność problematyki w dużej mierze urealnia symbolikę utworu. Jego bohaterowie stają się żywymi symbolami, „są samymi eksponentami — jak komentuje autor — reprezentantami i posłańcami duchowych regionów, zasad i światów".

Postacie *Czarodziejskiej góry* dzielą się, według dawnego schematu, na zwykłych mieszczan i outsiderów mieszczaństwa. Do pierwszych należą prawie wszyscy kuracjusze sanatorium „Berghof", do drugich niewielkie grono osób: młody inżynier z Hamburga, Hans Castorp, humanista włoski Settembrini, jezuita Naphta, holenderski plantator kawy, Peeperkorn, i piękna Rosjanka, *madame* Chauchat. Ale tym razem podział ten ma odwrotną pro-

porcję. W poprzednich utworach mieszczanie byli ucieleśnieniem życia (pani Rinnlingen, Tadzio, Hans Hansen, Ingeborga Holm, rotmistrz Harry, Jaskółka itd.), w jakiejś mierze imponowali swoją urodą, młodością, energią, siłą witalną; tutaj mają karykaturalne wymiary, są śmieszni i odrażający, są synonimem głupoty, bezsilności i nieróbstwa. Wszystkich nęka choroba i trzyma w swoich szponach śmierć. I na odwrót, w drugiej grupie większość wypowiada się za życiem. Mamy na myśli Settembriniego, Peeperkorna, do których potem przyłączy się Hans Castorp.

Przeobrażenia Hansa Castorpa dokonują się w cieniu choroby i śmierci, z którą młody człowiek jest spoufalony od dzieciństwa. Albowiem, jak zauważa Settembrini, „zdolny młodzieniec nie jest bynajmniej niezapisaną kartą, jest raczej kartą, na której sympatycznym atramentem wypisane są już wszystkie dobre i złe rzeczy...". Z początkowych rozdziałów powieści wiemy o „pokrewieństwie istot" i sympatii łączącej Hansa z jego dziadkiem, senatorem, który żywił upodobanie dla przeszłości i śmierci. To samo upodobanie ma wnuk, który w czasie górskiej kuracji poczyna je sobie uświadamiać. Zaczarowana góra pogłębia początkowo „sympatię dla śmierci" młodego Niemca i wiele czasu upłynie — siedem lat — nim Castorp wyjdzie z koła śmierci, nim jego przeżycia rozbudzą w nim sympatię dla życia.

Hans Castorp jest uosobieniem biernej inteligencji mieszczańskiej, produktem kwietyzmu i bezradności ostatnich generacji hanzeatyckiego kupiectwa w Niemczech. Zaletami swojego umysłu nie wykracza ponad przeciętność. „Hans Castorp — tak charateryzuje go autor powieści — nie był ani geniuszem, ani głupcem, a jeśli dla jego określenia unikamy słowa przeciętny, to czynimy to z przyczyn, które nie mają nic wspólnego z jego inteligencją i niewiele chyba z jego skromną osobą w ogóle, ale z szacunku dla jego losu, któremu skłonni jesteśmy przypisywać pewne ponadosobowe znaczenie." Inżynier z Hamburga objawia ciekawość i chęć poznania życia, posiada zdolność wchłaniania duchowych wrażeń, ale nie potrafi działać i rozstrzygać. Pod tym względem przypomina więc swoich poprzedników z dawniejszych nowel i powieści.

A przecież ten flegmatyczny, spokojny młodzieniec odnosi na stoku czarodziejskiej góry największe zwycięstwo. On jeden, po wielu latach, przemaga w sobie tęsknotę do śmierci, a triumf ten jest tym ważniejszy, że zostaje osiągnięty w sferze choroby i śmierci, w walce z kuszącym żywiołem ciemności, nad którym w końcu zyskuje przewagę namiętność życia. „Do życia — powiada Castorp do Cławdii Chauchat — prowadzą dwie drogi: jedna zwyczajna, bezpośrednia i śmiała. Druga jest niedobra, prowadzi przez śmierć, i to jest genialna droga." Choroba i śmierć stają się zatem konieczną fazą przejściową wiodącą ku życiu. Zwyczajny mieszczanin, uznający rzeczywistość swojego czasu za normalną, za pełne wcielenie życia, obiera „bezpośrednią i śmiałą" drogę. Ten jednak, kto odczuł i przejrzał dramat ginącej epoki, może znaleźć ocalenie tylko w przezwyciężeniu śmierci. „To ujęcie choroby i śmierci — czytamy we *Wprowadzeniu* — jako nieodzownego przejścia do wiedzy, do zdrowia i do życia, robi z *Czarodziejskiej góry* powieść wtajemniczającą *(Initiationsroman)*."

Nawrócenie Castorpa do życia następuje wśród śnieżnej zawiei, która go zaskakuje podczas wycieczki na nartach. Tę scenę autor opisał w słynnym

i wielekroć przytaczanym rozdziale *Śnieg*. Castorp, oparty o ścianę tonącej w białym morzu szopy, owiany tchnieniem śmierci, oczekuje z utęsknieniem jej przybycia. Wówczas to nawiedza go wizja, w której obrazy życia, pełne radości, mieszają się z odrażającymi, ociekającymi krwią widziadłami śmierci. Piękny i zarazem koszmarny sen na jawie przynosi zbłąkanemu *katharsis*, wyzwolenie od romantycznej sympatii dla śmierci, odradza Castorpa w duchu miłości życia. „Nie dam — powiada Castorp po przebudzeniu — śmierci panować nad mymi myślami! Bo na tym polega dobroć i miłość ludzka, na niczym innym." Ostateczne credo nawróconego Niemca brzmi: „Zachowam w sercu wierność dla śmierci, jednakże będę pamiętał, że wierność dla śmierci i przeszłości jest jedynie złośliwością, ponurą lubieżnością i wrogością wobec człowieka, jeśli zyskuje decydujący wpływ na nasze myślenie i królowanie. Człowiek w imię dobroci i miłości nie powinien dać śmierci panować nad swymi myślami."

Tak więc pryska urok śmierci, która zatoczyła magiczny krąg wokół Spinella, Gabrieli Klöterjahn, ostatnich Buddenbrooków, Aschenbacha i tylu innych postaci Tomasza Manna. Jeśli przedtem miłość kojarzyła się mistycznie ze śmiercią, to obecnie wyzwala się spod jej władzy i garnie się do życia. Tutaj docieramy do źródła decyzji, która po długim dojrzewaniu skłoniła Castorpa do opuszczenia góry umierających. To postanowienie, zaskakujące nas nieoczekiwanie w ostatnim rozdziale, jest tylko pozornie niespodzianką. Zrodziło się właściwie już potajemnie w czasie śnieżnej burzy, a czas i wojenny wstrząs pozwoliły mu się objawić. Od chwili gdy Castorp przemógł w sobie pokusę śmierci, jego droga na nizinę była już wolna.

Przebudzenie z siedmioletniego letargu następuje wśród wystrzałów pierwszej wojny światowej. Castorp powraca do ojczyzny objętej pożarem, który „rozpala teraz dżdżyste niebo wieczorne" Europy. Castorp, jedyny z mieszkańców sanatorium „Berghof", opuszcza górskie odludzie — i jako ochotnik zgłasza się na front.

Niektórzy komentatorzy dopatrywali się w zakończeniu *Czarodziejskiej góry* przekreślenia zwycięstwa Castorpa, klęski idei życia, nawrotu do ciemności, z której bohater powieści wyrwał się z takim trudem. Tego rodzaju interpretacja jest całkowicie opaczna.* Pamiętajmy, że Castorp nie był pierwszym kuracjuszem, który powrócił na równinę, uprzedził go w tym jego kuzyn, Joachim Ziemssen, oficer z zawodu. Joachim wyjechał z Davos w czasie pokoju, ale z zupełnie innymi myślami. Urok czarodziejskiej góry nie wyzwolił w nim prawdy życia. Pozostał żołnierzem oddanym idei karności, która nie rezonuje. Powrócił do domu w tym samym nastroju ducha, w jakim stamtąd wyjechał, nie uleczony, chory. Natomiast Castorp, który opuszcza szwajcarską lecznicę, nie jest już tym samym młodzieńcem, który tam przybył przed siedmioma laty. To prawda, w Niemczech czeka go tragiczny los — wojna. W tym samym czasie, kiedy młody człowiek medytował na górze, na dole zbroiły się armie, Europa pędziła ku katastrofie. Tomasz Mann wysłał swojego bohatera w nieznane, z wiarą w jego dobrą wolę i z dużym

* Zachodnio-niemiecki krytyk, Gerhard Szczesny, w eseju *Hans Castorp, Harry Haller i skutki* tak pisze o bohaterach *Czarodziejskiej góry* i *Wilka stepowego* Hermanna Hessego: „Porwały ich ramiona demonów, które, jak im się wydawało, zwyciężyły".

niepokojem o jego przyszłość. Każe mu dobrowolnie zgłosić się do wojska, nie chcąc uwolnić go od ciężaru, który zwalił się na barki wielu generacji niemieckich. Autor nie obiecuje Castorpowi lekkiego życia, przeciwnie, skoro już przywrócił go rzeczywistości, chce, aby zaznał jej goryczy. „Żegnaj więc — rozstaje się pisarz z walczącym na froncie żołnierzem — bez względu na to, czy żyć będziesz, czy też padniesz. Złe masz widoki na przyszłość, straszliwy tan, który cię porwał, potrwa jeszcze dobrych parę latek i nie założylibyśmy się, czy wyjdziesz z tego cało.

Szczerze mówiąc, pozostawiamy beztrosko kwestię tę otwartą. Przygody cielesne i duchowe wzbogaciły twą prostoduszność i pozwoliły ci duchem przetrwać czas, którego zapewne nie przetrwasz ciałem. Miałeś chwile wieszczego królowania, w których ze śmierci i wyuzdania cielesnego wyrastał twój sen o miłości." Po latach poszukiwań upada mur dzielący Castorpa od życia, ale za tym murem zaczyna się grząski grunt. Pierzcha kusząca melancholia sanatorium „Berghof", znika niebezpieczny urok zaczarowanej góry i przed Castorpem otwiera się przepaść, którą on lub jego następcy będą musieli przebyć.

W wędrówkach po szwajcarskiej górze towarzyszą Castorpowi dwaj myśliciele, którzy „pedagogicznie wodzą się za łby o jego biedną duszę". Settembriniego, którego Castorp zastaje zaraz po przyjeździe do Davos, autor przedstawia w sposób groteskowy, traktując gestykulującego gawędziarza z sympatią i pobłażaniem. Naphta, pojawiający się dopiero w drugim tomie, przybiera rysy diaboliczne. Z chwilą jego ukazania się na horyzoncie czarodziejskiej góry rozpoczyna się zażarty pojedynek idei, w którym każdy z przeciwników posługuje się inną bronią: Włoch emfazą i patosem, jezuita złośliwym sarkazmem i sofistyką.

Postawny mieszkaniec Bolonii określa się mianem *homo humanus*. Jest wielbicielem Carducciego i radykalizmu Mazziniego, przeciwnikiem kleru i szlachty, liberałem, którego poglądy w XX wieku trącą już myszką. Wierzy w potęgę rozumu i nauki, ufając z niezachwianym optymizmem, że jego doktryna zapewni kapitalizmowi wieczne trwanie, a ludzkości szczęśliwość na ziemi.

Rozmowny Włoch żywi pogardę dla mieszkańców „Berghofu" i jego lekarzy, ponieważ są ludźmi choroby i zagłady, którzy przeciwstawili śmierć radości życia. „Śmierć — uczy Settembrini — jest godna czci jako kolebka życia, jako macierzyńskie łono odradzania się. Rozważana w oderwaniu od życia, staje się upiornym potworem — a nawet czymś jeszcze gorszym. Bo śmierć jako samoistna potęga duchowa jest bezecną potęgą; siła jej nieczystej atrakcji jest wprawdzie bardzo wielka, ale sympatyzowanie z tą potęgą jest bez wątpienia najokropniejszym zboczeniem ducha ludzkiego." Settembrini, jedyny z mieszkańców „Berghofu", nie aprobuje decyzji Castorpa pozostania w Davos, on też walczy przeciwko miłości Hansa do pani Chauchat, chorej i rozmiłowanej w chorobie piękności, której czar jest niebezpiecznym, kuszącym powabem śmierci.

W *Rozważaniach człowieka apolitycznego* widzieliśmy już — w zupełnie innej postaci — pierwotyp Settembriniego. Występował tam w roli „operowego śpiewaka postępu" i był przedmiotem ostrych ataków autora. Tutaj, w powieści, cieszy się sympatią pisarza, który pojednał się z polityką i de-

mokracją. Włoch jest oczywiście obiektem ironii, Mann pokpiwa z jego utopijności i liberalnych idei, ale w pewnej mierze obdarza go własnymi myślami.

Przeciwnikiem Settembriniego jest Naphta, jezuita, który nie złożył ślubów zakonnych. Głosi on reakcyjną naukę społeczną, opartą na przesłankach prefaszyzmu. Źródłem jego mądrości jest średniowiecze, ziemia obiecana romantyków. Naphta zachwala terror, bezwzględną przemoc, potępia wolność jednostki i swobody demokratyczne: „To nie wyzwolenie i rozwój jednostki stanowią tajemnicę i nakaz naszych czasów. Tym, czego one potrzebują, tym, co stworzą, jest — terror". Krwawe mity zwolennika inkwizycji odrzucają zdobycze nauki i władzę rozumu, który oponent Włocha chciałby podporządkować ślepym nakazom wiary. „Wiara — twierdzi Naphta — jest narzędziem poznania, intelekt ma charakter wtórny." Jeśli Settembriniego urzeka ideał helleńskiego życia, harmonia ducha i ciała, to Naphta ma w pogardzie doczesną radość i pragnie przekreślić żywioł materii: „Chodzi bowiem o piękno duchowe, nie o cielesne, które jest bezwzględnie głupie". Jego doktryna rozdziela świat na wiecznie zwalczające się pierwiastki ducha i natury, albowiem „dualizm, antyteza jest czynnikiem poruszającym, namiętnym, dialektycznym, pomysłowym. Widzieć świat rozszczepiony na wrogie sobie moce — oto duch. Wszelki monizm jest nudny". W dualistycznej nauce Naphty zwycięstwo „ducha" polega oczywiście na pognębieniu wszystkiego, co ziemskie i sprzyja postępowi. Stąd owo uwielbienie galicyjskiego filozofa dla choroby i śmierci: „Geniusz choroby jest czymś bardziej ludzkim niż geniusz zdrowia". Nic tedy dziwnego, że ubóstwo, cierpienie, choroba i mord znalazły sobie w adwersarzu Settembriniego gorliwego apostoła. Naphta krytykuje też ostro kapitalizm, ale przeciwstawia mu średniowieczną korporację społeczną, opartą na zasadach kościelnej hierarchii, bezwzględnego posłuszeństwa i „świętego terroru". Wobec tego demagoga autor zajmuje zdecydowanie wrogą postawę, traktuje go z pogardą i odrazą. Śmierć wielbiciela terroru jest jedynym zgonem na czarodziejskiej górze, który nie wywołuje współczucia. Naphta odbiera sobie życie w pojedynku z Settembrinim z nienawiści i obrzydzenia do samego siebie.

Pomimo usilnych starań nie udaje się Settembriniemu, a tym bardziej Naphcie, pozyskać duszy Hansa Carstorpa. To jednak, co nie udaje się obu przeciwnikom, osiąga bez trudu przybysz, który pojawia się na ostatku w sanatorium „Berghof". Peeperkorn, holenderski plantator z Jawy, nadciąga jak burza i z miejsca zdobywa sobie posłuch u kuracjuszy i podziw Castorpa. Wysoki, pełen temperamentu Holender, o geście aktora, kipiący bujną energią (modelem tej postaci jest Gerhart Hauptmann), jest posłańcem innego świata. Jego naiwny intelekt, witalizm, zdolność upajania się życiem, władcza pewność siebie, żar uczuć i zmysłów — wszystko to przypomina arkadyjskiego bożka, symbol owego radosnego życia, które objawiło się Castorpowi w śnieżnej przygodzie. Kuracjusze „Berghofu" są ludźmi śmierci, Peeperkorn uosabia siłę życia, oni są cieniem życia — on samym życiem. On też narzuca łatwo swoją wolę Castorpowi i zdobywa jego życzliwość, o którą są tak zazdrośni Settembrini i Naphta.

Peeperkorn opuszcza mieszkańców lecznicy tak samo niespodzianie, jak wtargnął pomiędzy nich. Podobnie jak Naphta, odbiera sobie życie, ale robi

to z zupełnie innych pobudek. Naphta popełnia samobójstwo z odrazy do samego siebie, Peeperkorn odchodzi, gdyż czuje, że jego wrażliwość i siły znikają. Stary plantator wziął od życia wszystko, co się wziąć dało, opuszcza je nasycony, odsuwa je od siebie tak, jak biesiadnik odsuwa kielich, z którego wysączył do dna najprzedniejsze wino.

W ostatnim rozdziale powieści znika z naszych oczu Monsalwat umierających, a bohater opowiadania, zbratany z życiem, ginie w tłumie żołnierzy, którzy idą na rzeź. Historia Hansa Castorpa kończy się pytaniem, pełnym obawy i nadziei: „Czy z tych śmiertelnych zapasów, z gorączkowej orgii, która wokół ciebie zapala teraz dżdżyste niebo wieczorne, zrodzi się kiedyś miłość?". Następne lata nie spełniły tej nadziei — przyniosły Niemcom panowanie faszyzmu. I oto w *Doktorze Faustusie* powraca to samo pytanie, tym razem w tragiczniejszym brzmieniu. Wypowiada je przyjaciel i biograf zbłąkanego kompozytora, doktor filozofii, Serenus Zeitblom: „Kiedy z ostatecznej beznadziei, o cudzie, którzy przerastasz siłę wiary, zaświta światło nadziei?"

Światło życia, „światło nadziei" — jakimż dziwnym ogniem płonie ono w twórczości Tomasza Manna. Rozbłysło w *Czarodziejskiej górze* i odtąd towarzyszyło autorowi w jego wędrówce. Była to nadzieja pełna goryczy, nie dająca się zwieść tanim złudzeniom ani też nie ustępująca przed klęską, którą przynosił dzień mijający. Albowiem, jak powiada Goethe, „dzień należy do zbłąkania i błędu, bieg czasu — do pomyślności i powodzenia".

Roman Karst

Stanisław Skoneczny

PRZEDMIEŚCIE

Pod wierzbą dom schylony otwierały ranki
skrzypieniem kół na szynach kolejowej linii
i pachniały wieczory kwiatem macierzanki,
kiedy się robotnicy w sobotę upili.

Miauczały koty w zmierzchy pełne nietoperzy
i grały gramofony zachrypnięte arie,
a księżyc srebrną sową wylatywał z wieży,
gdy się piękna Krystyna kochała w Michale.

Michał był czeladnikiem i nie pijał wódki,
a oczy miał zielone jak wiosenne gwiazdy
i malwy siał co roku Krystynie w ogródku,
radując się ptakami wijącymi gniazda.

W jakiś dzień jesienny wzięli go do wojska.
Pojechał. Ponad domem liście pogubiła
wierzba, a Krystyna chodziła jak troska —
nie śmiała się jak przedtem i mało mówiła.

I nie wiem, co się stało. Nigdy już Michała
nie ujrzałem na oczy pośród malw w ogródku.
Czasem tylko Krystynę widziałem, jak stała
długo w wieczór wiosenny przed otwartą furtką.

ŻAL

Nie wiem, co jeszcze mi przypadnie
do końca życia przeżyć.
Księżyc za chmurę zaszedł, na dnie
jeziora kamień leży.

I będzie leżał, póki woda
gwiazdami w noce pluska.
Tej wody też mi żal i szkoda,
jak ryby w srebrnych łuskach.

Bo wyschnie. Ryba żyć przestanie.
Wiatr po dnie będzie gonił.
A kiedy mchem porośnie kamień,
zaszumi las zielony.

Zaszumi las, gdy woda wyschnie.
Zmieni się okolica.
Nietoperz w noc wyleci z piskiem,
zawiśnie u księżyca.

Nietoperz, ryba, drzewo, kamień.
Wszystkiego jest mi szkoda.
Bo nie powtarza życia pamięć,
powietrze ani woda.

Stanisław Skoneczny

Stephan Hermlin

POŻEGNANIE Z TOMASZEM MANNEM

6 czerwca 1955 roku, dość wczesnym rankiem, przybyłem do małego uroczego domu — był z niego tak dumny, albowiem wreszcie posiadał znowu własny dom pośród obszaru, na którym rozmawiano po niemiecku. Ten dzień osiemdziesięciolecia jego urodzin był obchodzony niezwykle, już w ciągu poprzedzających dni. Wyrazy czci i pozdrowienia dotarły do Tomasza Manna ze wszystkich kontynentów; cała literatura francuska złożyła mu hołd; prezydent Szwajcarii opuścił Berno, aby osobiście złożyć gratulacje pisarzowi w Kichelbergu. W przededniu odbyła się wieczorem uroczystość w zurichskim teatrze, z przemówieniem jubilata, ślicznymi recytacjami Marii Becker i Gustawa Knutha, a Bruno Walter w pośpiechu przyleciał z Nowego Jorku, aby dla swojego starego przyjaciela dyrygować Mozarta.

Tomasza Manna odwiedziłem w kwietniu w Zurichu, a w maju widziałem go w Weimarze. Teraz szybko i z ożywieniem wszedł do hallu, aby w przyjaznym skupieniu przyjąć od nas gratulacje. Wyraził uznanie rzeźbiarzowi Gustawowi Seitzowi za piękne popiersie, którego powstanie obserwował z napięciem i które Seitz przed kilkoma godzinami przesłał mu jako podarunek Niemieckiej Akademii Sztuk Pięknych. Z zachwytem oglądał nowe zbiorowe wydanie swoich dzieł, wydane przez wydawnictwo „Aufbau", wręczone mu przez nas. A tymczasem z komiczną rozpaczą wskazał na stosy listów, cały gmach architektoniczny telegramów („To wszystko mam przeczytać..."). I zaprosił nas do pokoju.

Z balkonu widać było żyzne, gęsto zamieszkane stoki, ciągnące się daleko, aż poza jezioro. Wtedy, zanim Tomasz Mann wyjechał do Ameryki, mieszkał właśnie naprzeciw, po drugiej stronie jeziora. Na razie jeszcze nikogo prawie nie było. Jedynym gościem, który przyszedł przed nami, był amerykański wydawca Tomasza Manna, Alfred Knopf. Rozmowa toczyła się wokół wakacji, literatury, krajobrazu. Tak oto siedzieliśmy z kielichem Martini w ręku, a uprzejmym starym panem naprzeciw nas był osiemdziesięcioletni Tomasz Mann. Przed dziesięcioma, dwunasty laty nie dałbym grosza za to, że będę mógł jeszcze raz siedzieć naprzeciw Tomasza Manna w spokojnej wsi szwajcarskiej. Z zewnątrz co kilka minut rozlegał się dzwonek. Służba przynosiła dalsze telegramy; dom napełnił się kwiatami.

Potem zrobiło się ciasno w pokoju. Przybyli goście. Zebrała się rodzina: żona Katia, Erika, Elżbieta, wnuki, drugi syn Tomasza Manna, Golo, z któ-

rym przed laty współpracowałem w radio. Michała, muzyka, widziałem ostatni raz w Paryżu; spóźnił się i prosił o usprawiedliwienie.

Właściwie chętnie bym już poszedł. Wyobraziłem sobie, jak męczące muszą być ceremonie i odwiedziny dla osiemdziesięcioletniego pisarza, który żywo, w sposób zdyscyplinowany i z niekonwencjonalną uprzejmością poświęcał uwagę każdemu ze swoich gości. Bałem się jednak być nieuprzejmym. Wycofałem się do kąta z Golo Mannem i niepostrzeżenie wdałem się z nim w jeden z owych sympatią łagodzonych sporów, które nam dawniej nieraz służyły za rozrywkę. Wśród rozmowy przeszedłem się po pokoju, oglądałem portret matki Tomasza Manna malowany przez Lenbacha, książki, wspaniałą płytotekę. Golo sam zaproponował mi tę przechadzkę. Właśnie wtargnął do pokoju rój gości w surdutach. „Ministrowie kultury krajów Niemieckiej Republiki Federalnej — rzekł Golo z sarkazmem. — Domyślam się, że nie pragnie pan specjalnie spotkać się z tymi panami." Roześmiałem się. „Ma pan znowu rację..."

Obserwowałem Tomasza Manna z jego gabinetu pracy. Podziwiałem jego kunszt wciągania gości w rozmowę. Raptem wstał i podszedł do mnie. Mówił o Weimarze, o tym, jak bardziej mu się tym razem spodobało wszystko w Niemieckiej Republice Demokratycznej, choć i w 1949 roku było bardzo ładnie. Rzuciłem uwagę, jak byłoby dobrze, gdyby można było zakończyć zimną wojnę. Nagle spojrzał na mnie pełen oczekiwania, z głową nisko pochyloną: „A pan, panie Hermlin, nad czym pan teraz pracuje?" Wyjąkałem coś w rodzaju: „Nad niczym szczególnym... właściwie nic..." Jego twarz przybrała zatroskany wyraz współczucia. „Widzi pan — rzekł, szukając ostrożnie słów pocieszenia — dokładnie to samo jest ze mną. I ja nic należytego nie robię..."

W moich oczach coś zamajaczyło. Przez lekką mgłę widziałem w odległości trzech metrów od nas jego zbiorowe wydanie, pół tuzina powieści, które reprezentują epokę, owe opowiadania, owe essaye. Poczułem równocześnie chęć do śmiechu i płaczu i pomyślałem: „Mój Boże, moje drobiazgi i t o t u t a j..." Ale nie było w tym nic gorzkiego, lecz wielka wesołość i coś jak szczęście. Być może, myślałem później, że to jest najważniejsze oddziaływanie tego, iż jest tutaj, iż jest z nami.

Czy zobaczę go jeszcze raz, przemknęło mi przez myśl. Te dzieła towarzyszyły mi od dzieciństwa, szły przede mną na zupełnie innych, nowych drogach. Nie wiedziałem, że w dwa miesięce później znowu tu będę stał, w odległości pięciu minut drogi od domu Tomasza Manna, nad jego grobem.

Stephan Hermlin

Jerzy Skokowski

BLEJTRAM

1

Troskliwie i z największą uwagą niosłem ten kruchy, kolorowy kształt.

Jeszcze trzy, dwa, jeden tylko krok, aby kształtne barwy uchronić od zblaknięcia, ażeby barwny kształt ocalić.

Ale oto na samym progu, w drzwiach — ten nieomylnie ostrym promieniem wyrzeźbiony wymknąwszy się z moich dłoni — roztrzaskał się nagle.

Ze ściśniętym sercem, oczami pełnymi łez oglądam puste dłonie.

2

— Ach to pan. Pan, który skleił kobaltowe niebo, gdy je przecięła wczoraj błyskawica. Nad te okruchy nie mam nic droższego...

Wtem weszło kilku ludzi:

— Mówisz do obrazu. Przez niego płacze Niobe.

Wychodząc wręczyli mi plik gazet i jeszcze:

— Otwórz wszystkie okna. Wolno.

Stałem oniemiały a światło żyrandola zimnym blaskiem padało na odwrócony blejtram.

— Córo Tantala!...

(Przez szeroko otwarte okna wdzierał się bujny wielkomiejski gwar.)

3

Więc niosłem ulicą serce pęknięte, choć nie domyślali się tego przechodnie.

Wiatr rozwiewał mi włosy, a krople wiosennego deszczu spływały po rozgrzanych policzkach. Na rogu, na rogu wszystkich ulic mojego miasta spotkałem przyjaciela.

— Płaczesz?

— Nie, nie to... powieki mam ciężkie od deszczu, tylko widzisz, serce...

I we wnęce bramy ostrożnie rozchyliłem dłonie. Popatrzył uważnie:
— Nie widzę nawet szramy.
I uścisnąwszy mi rękę poszedł.
Słucham, jak bije równym, mocnym rytmem. Czasem w nocy zrywam się ze snu i wpatruję weń przez chwilę. Ale przyjaciel mój miał rację.
Mam zdrowe serce.

Jerzy Skokowski

Andrzej Stawar

O KAROLU IRZYKOWSKIM*

Praca H. M. Dąbrowolskiej to jedyna publikacja książkowa poświęcona Irzykowskiemu. Książka ta zawiera, obok wspomnień i urywków nie wydanych prac pisarza, nieco danych biograficznych, podanych zresztą w sposób chaotyczny.

Karol Irzykowski urodził się we wsi Blaszkowej, dnia 25.I.1873 r., w rodzinie ziemianina, który się zrujnował. Gdy ojciec stracił majątek, Irzykowski musiał przerwać rozpoczęte na Uniwersytecie Lwowskim studia filozoficzne i objął posadę nauczyciela w Brzeżanach (1896). Jako wykładowca miał duże trudności z powodu wady wymowy (jąkanie się). W 1898 r. przeniósł się do Lwowa, gdzie pracował jako sprawozdawca sądowy i parlamentarny. Zaczął wtedy drukować w pismach wiersze. W latach dziewięćdziesiątych razem z kolegą dziennikarzem napisał komedię *Dobrodziej złodziei* (drukowana w r. 1907). W 1903 roku wydał *Pałubę* (opracowywaną od 1891 r.). W 1906 r. — *Nowele*. W r. 1908 przeniósł się do Krakowa, gdzie pracował jako urzędnik w rządowym biurze korespondencyjnym (agencji prasowej) oraz w dzienniku *„Nowa Reforma"*, organie radykałów mieszczańskich. W r. 1910 ożenił się. W r. 1908 ogłosił studium *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, w r. 1913 — tom esejów *Czyn i słowo*. W roku 1918 osiedlił się wraz z rodziną w Warszawie. W r. 1922 został redaktorem biura stenogramów w Sejmie. W tymże roku wydał zbiór opowiadań *Spod ciemnej gwiazdy*. Przez szereg lat (od roku 1924) pisał recenzje teatralne dla organu PPS *„Robotnik"*, drukował też szkice i artykuły w *„Wiadomościach Literackich"* i innych pismach. W r. 1924 ukazały się *Prolegomena do charakterologii* i *X Muza;* w 1929 r. — *Walka o treść;* w 1933 r. — *Beniaminek;* w 1934 r. — *Słoń wśród porcelany;* w 1938 r. — *Lżejszy kaliber.*

Po przejściu na emeryturę (na co wpłynęła jakaś wypowiedź antypiłsudczykowska) zajął się wyłącznie pracą literacką. W r. 1935 został powołany do pierwszego składu ówczesnej Akademii Literatury. W czasie okupacji hitlerowskiej przebywał w Warszawie. Podczas powstania jego prace i rękopisy uległy zniszczeniu — Irzykowski ranny, przewieziony do szpitala w Milanówku, następnie do Żyrardowa, umarł w tamtejszym szpitalu 2 listopada 1944 roku w zaniedbaniu i opuszczeniu.

* Ze wstępu do wyboru *Szkiców* Irzykowskiego, nakł. „Czytelnika".

I

Irzykowski rozpoczął działalność literacką od powieści, nowel, dramatów i wierszy, rzeczy o wartości bardzo nierównej. Zwłaszcza jego wiersze świadczą, iż ten wymagający krytyk w stosunku do własnej twórczości nie zawsze posiadał konieczną dozę autokrytycyzmu. Podstawę jego reputacji stworzyła *Pałuba*. Warto przytoczyć dwie kontrastowo sprzeczne opinie ówczesnych krytyków. Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej* odmawiał książce walorów artystycznych, ba, ogólniejszego znaczenia:

> Oryginalna przy tym jest tylko metoda: ukazywania dwoistości człowieka; jaki on jest i jakim się być wydaje. Podejrzliwość wobec wszystkich gestów i słów, rewizja trzewiów i nerwów, szukanie istotnego człowieka poza zewnętrzną komedią życia — jako program literacki.

Programowy antyestetyzm Irzykowskiego raził krytycznego barda „Młodej Polski". Stwierdzał on naruszanie tak reguł artystycznych, jak i prawdy życiowej:

> W czytaniu ani na chwilę nie odbieramy wrażenia prawdy, oczywiście, artystycznej. Językiem gazeciarskim opowiedziana tutaj pewna historia, nudna i pretensjonalna, nie spełniająca nawet założenia autora jako analiza psychologiczna, i żaden wypadek nie następuje tu jako konieczność nieodwołalna, na każdym kroku — dowolność, najważniejsze zawikłania rozwiązuje przypadek. Autor bez wątpienia opanowany jest żądzą prawdy i talentem demaskowania fałszywego idealizmu: talent ten przejawia się jednak w poszczególnych, ogólnikowych obserwacjach nad naturą człowieka i w nadawaniu im felietonistycznej nomenklatury („punkt pałubiczny", „garderoba duszy" itd.), nie zaś w kreśleniu i narzucaniu nam wizji życia. Ostrzeliwające nas ze wszech stron baterie komentarzy i komentarzy do komentarzy odbierają do reszty wszelką bezpośredniość artystyczną. Utwór to przy tym jałowo negatywny.

Wysoko ocenił powieść Stanisław Brzozowski w swoim szkicu o autorze *Pałuby*, dając swoim zwyczajem interpretację „wzbogacającą":

> ...*Pałuba* zawiera *in nuce* w metodzie swej krytykę wszelkich wmówień kulturalnych, tj. krytykę kultury, w której pomiędzy życiem umysłowym, duchowym człowieka a jego życiem tzw. realnym, tj. czynnościami, jakie on spełnia w społeczeństwie, istnieje przedział... *Pałuba* jest krytyką romantyzmu, ruchów etycznych, wszystkich kłamstw, za pomocą których pragnęlibyśmy niweczyć w oczach własnych nicość naszą, bezczynność, ciche wspólnictwo we wszystkich szelmostwach, małościach, podłościach i podłostkach, stanowiących treść życia. Pedagog galicyjski wykłada o trudnościach, jakie napotyka współczesne wychowanie, czyli mówi o tym, jak wychowywać dzieci na wierzących chrześcijan, nie będąc ani chrześcijaninem, ani bezwyznaniowcem, ale po prostu obłudnym zerem, jak je wychowywać na obywateli będąc serwilistą, jak je wychowywać na rygorystów będąc właścicielem domów publicznych, ich Stammgastem lub urzędnikiem państwa, które istnienie ich uprawnia.

Brzozowski odnajduje więc w *Pałubie* treść antymieszczańską, demaskatorsko-satyryczną, o szerokim zasięgu problemów. Irzykowski nie bardzo był zadowolony z oceny Brzozowskiego, może dlatego, że zanadto wzbogacała ona książkę o treści, które zaprzątały krytyka. Mocno Brzozowski podkreślał galicyjskość *Pałuby*.

W okresie dwudziestolecia zaczęto traktować *Pałubę* jako dzieło prekursorskie, wiążąc ją z freudyzmem, który wtedy rozpowszechnił się u nas w kołach inteligenckich. Ówczesne pojęcia o stylu literackim, o prozie artystycznej znacznie odbiegły od panujących w czasach „Młodej Polski". *Pałuba* wywarła duży wpływ na rozwój tzw. prozy amorficznej w następnych dziesięcioleciach.

Większy jednak oddźwięk zdobywał Irzykowski działalnością publicystyczno-teoretyczną, dając się poznać jako wybitny eseista i krytyk. Daty szkiców zamieszczonych w zbiorze *Czyn i słowo* wskazują, że zainteresowania teoretyczne pisarza doznały szczególniejszego impulsu w związku z rewolucją 1905—7, co potwierdza również treść tej publicystyki.

Na wewnętrzne dzieje rozwoju myśli Irzykowskiego rzuca światło jego książka *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (r. 1908).

W kilkanaście lat później w *X Muzie* w zaczepny sposób wyrzucał krytykom niezrozumienie intencji oraz znaczenia tej pracy.*

W założeniu Irzykowskiego praca o Hebblu nie miała zadań informacyjno-popularyzatorskich, stanowiła raczej obrachunek z najbliższą tradycją i najbliższą współczesnością. Praca ta wprowadza nas w proces formowania się podstawowych idei autora, ale zarazem rzuca światło na przyczyny literackich niepowodzeń Irzykowskiego, na które nieraz przyszło mu się gorzko uskarżać.

Hebbel, podobnie jak Grillparzer, obok innych mniej znaczących poetów tego czasu, był właściwie epigonem wielkiej epoki niemieckiego dramatu i poezji, związanej z nazwiskami Goethego oraz Schillera. Znajdziemy u niego co prawda pewne elementy wzbogacające dramat niemiecki o nowe treści społeczne, ale obciążone zasadniczą połowicznością. Ten syn murarza, z trudem zdobywający wykształcenie i przebijający się przez życie, utrafił jakoś w styl myślenia i odczuwania mieszczańskiego centrum liberalnego, coraz mocniej skłaniającego się ku konserwie. Jego dramaty subtelizowały, ale też i rozcieńczały w znacznej mierze problematykę schillerowską — wprowadzając w traktowaniu materiału więcej finezji psychologicznej, ale też i sporą dozę górnolotnego werbalizmu. W czasie gdy Irzykowski pisał swą pracę, Fryderyk Hebbel uchodził już za poetę nieco przeczasiałego.

Irzykowski nie bez słuszności dostrzega w nim rysy prekursorskie wobec literatury „dekadentów", przełomu stulecia, lecz i pod tym względem Hebbla dystansował Nietzsche.

Przy tym Irzykowski dostrzegał jałowość perspektyw, jakie niesie Heb-

* „Ponieważ nie podkreślałem, nie chwytałem pp. krytyków za włosy, aby im tę i ową ideę pod nos za mało czuły podsunąć, nic nie widzieli i zachowali się tak, jakby to, co głosiłem, były rzeczy rozumiejące się same z siebie. Specjalnie np. dziełko o Hebblu uważano za czysto informacyjne, szablonowo uznawano nawet moje „zasługi" około spopularyzowania tego niemieckiego poety w Polsce i chwalono obłudnie moją sumienność, bo żaden z tych głuptasków nie widział, że rozstrzygają się tam także najważniejsze współczesne problemy kulturalno-filozoficzne."

blowski konserwatyzm. Zachowując styl oraz terminologię Hebblowską krytykuje poglądy społeczne cenionego przez siebie autora:

> Organiczny rozwój! — powtarza Hebbel w swych politycznych pismach, zwalczając w r. 1848 demokratycznych ultraradykałów, i wraca wciąż do porównania z drzewem, które, dziś zasadzone, nie może już jutro wydać owoców. Znowu podstawienie momentu statycznego za dynamiczny. Kto wie bowiem, czy właśnie w planie organicznego rozwoju nie są już uwzględnione takie, jak je Hebbel nazywa, „skoki śmiertelne", czy z naturą człowieka nie godzą się raczej zamachy na naturę niż naśladowanie jej, czy nawet owoc, gdyby mógł swoje dzieje opowiadać, nie odsłoniłby nam w swojej przeszłości całego szeregu drobnych rewolucji (str. 150).

Argumentacja biologiczno-psychologiczna, uwzględniająca większą zasadność rewolucyjnej tezy rozwoju społecznego, powtarza się w książce parokrotnie.

Z tej połowiczności bodaj wynikło niepowodzenie Irzykowskiego, na które się uskarżał. Próba rewizji współczesnych problemów na terenie pisarstwa Hebbla nie mogła zbytnio frapować właśnie ze względu na pewną martwotę konserwatywną pierwowzoru. Dostojewski, Tołstoj, Ibsen dostarczali współczesnym problemów bardziej istotnych, związanych z życiem, niż trącące w znacznej mierze profesorem tragedie Hebblowskie.

Zakończenie książki rzuca ciekawe światło na ówczesne gusta literackie Irzykowskiego.

Judyta w tragedii Hebbla na fanfaronady Holofernesa wtrąca pytanie:

> „— A jeżeli niebo rzuci na cię piorun, aby cię zmiażdżyć?
> A Holofernes odpowiada: „— Wtedy wyprężę ramię, jakbym sam niebu rozkazywał, a śmiertelna błyskawica otoczy mnie ponurym majestatem!"
> Wydzieranie gromów konieczności — to gest, z którym wieki przetrwa ten granitowy, ten spokojny i zuchwały, ten mój drogi poeta.

Wbrew woli Irzykowski rzuca tu światło na istotny mankament koncepcji Hebblowskich, gdzie gest tragiczny często zastępuje tragiczność istotną. „Konieczność" Hebblowska jest koniecznością gestu wobec spraw, które się dzieją poza nim i jego bohaterami. Dostrzegając, ba, krytykując „kwietystyczny wydźwięk" Hebblowskich koncepcji Irzykowski zajmuje przecie wobec nich stanowisko dwuznaczne i nie pozbawione aprobaty.

Irzykowski, który przetłumaczył dwa dramaty Hebbla (*Judyta* i *Maria Magdalena*) wydał też i zaopatrzył przedmową wybór z jego *Dzienników*. Jak nieraz bywa u pisarzy typu nieco epigońskiego, „aleksandryjskiego", warsztat pisarski autora *Judyty* był bodaj ciekawszy niż jego twórczość poetycka, przeniknięta swoistym doktrynerstwem. Znaczna obfitość spostrzeżeń z dziedziny sztuki, umiejętność ich konfrontacji zdradzały wielką samowiedzę artysty. Tutaj wpływ Hebbla na Irzykowskiego był trwały i uwydatnił się w twórczości krytycznej autora *Pałuby*.

Kwestię, czy był to wpływ korzystny, poruszył Brzozowski w swym szkicu o autorze *Pałuby* — wyrażając ubolewanie, że Irzykowski nie wybrał jako

patrona pisarza o tendencjach radykalno-rewolucyjnych, jak Proudhon czy Czernyszewski.

Wskazał on, jak pewne właściwości Irzykowskiego wiązały go ze współczesnym typem intelektualisty galicyjskiego:

> Galicja jest w samej rzeczy jedyną w swoim rodzaju hodowlą mirąży i kłamstw. Metafizyka, symbolizm, sympatia dla „tej nieszczęśliwej Warszawy", uśmiechnięty, estetyczny cynizm, drwiąca i wykrętna *Schöngeisterei*, która już wszystko słyszała, wszystko widziała i nad wszystkim wzrusza, wzruszała lub będzie wzruszała ramionami — wszystko to są różne formy udekorowania własnej bierności pośród nieprawdopodobnej, gnijącej, galicyjskiej nędzy i ciemnoty. Galicja pomściła się i na Irzykowskim: odebrała mu wiarę w szczerość i rzetelność historycznych perspektyw. Nauczyła go widzieć w krytyce społecznej, w szermowaniu historycznym frazesem tylko kłamstwo. W Galicji ludzie w imię historii tylko kłamią i oszukują samych siebie. Irzykowski wyprowadził stąd wniosek: sumieniem jest tylko to, co mówi o pojedynczym, prywatnym, rzeczywistym człowieku. Wyprowadzić dalszy wniosek o tym pojedynczym, o każdym pojedynczym człowieku, takim, jakim jest, działaczem historii, dotychczas nie zdołał on.

Brzozowski, jak wiemy, nie był w poglądzie na atmosferę społeczną Galicji odosobniony. Podobne opinie wygłaszali Żeromski i Nałkowski. Również Lucjan Rudnicki odtworzył przygnębiające wrażenie, jakie wywarli na młodym rewolucyjnym robociarzu socjaliści galicyjscy oraz ich matadorzy intelektualni.

II

Stosunki Irzykowskiego z Brzozowskim stanowią niezawodnie jeden z najciekawszych epizodów historii literackiej tego czasu. Wielka szkoda, że nie został on szczegółowiej opracowany; zniszczenie papierów Irzykowskiego bodajże uniemożliwiło zbadanie tej sprawy.

Powiernik i obrońca Brzozowskiego w głośnej sprawie o szpiegostwo, wydał w jego obronie napisaną wspólnie z Ostapem Ortwinem broszurę pt. *Lemiesz i szpada przed sądem opinii publicznej*. Irzykowski wziął też udział w opiece nad pośmiertną spuścizną autora *Legendy Młodej Polski*, redagował, opatrzył przedmową w imieniu wydawnictwa jego książkę o Wyspiańskim. Może się też wydać dziwne, iż Brzozowski w swym *Pamiętniku* wspomina autora *Pałuby* z antypatią, nazywa go np. „bezrobotną nahajką", co świadczy, że stosunki układały się w sposób bardzo skomplikowany. Irzykowskiego cechował zmysł inkwizytorski, kwalifikujący go raczej na sędziego śledczego niż na obrońcę.

W późniejszym okresie widziano w Irzykowskim rywala Brzozowskiego, przedstawiciela odrębnego stylu i metody krytycznej. Ale w początkach działalności publicystycznej Irzykowskiego oddziaływanie Brzozowskiego było znaczne — sugestie duże. Odegrało rolę przede wszystkim to, że Brzozowski na terenie galicyjskim, jako emigrant z Warszawy, był literackim informatorem o ruchu rewolucyjnym w Kongresówce. Lata 1905—7 znacznie rozruszały martwotę społeczną Galicji. Wspomniałem już, jak nieprzypad-

kowo w tym czasie nastąpiło ożywienie publicystyki Irzykowskiego, który dotychczas niewiele interesował się tą dziedziną.

Równoczesne zajęcie się Hebblem odgrywało rolę swoistą. Hebbel, konserwatysta i kwietysta, w jakimś stopniu impregnował na wpływy rewolucyjne Irzykowskiego, który, jak wskazałem wyżej, konserwatyzm i kwietyzm Hebbla przyjmował nie bez zastrzeżeń i krytyki. Artykuły i szkice, zamieszczone w zbiorze *Czyn i słowo* stanowią nader ciekawe świadectwo złożonych zmian, które się w Irzykowskim dokonywały w tym czasie, ale i ciekawy obraz procesów, zachodzących wśród inteligencji mieszczańskiej ówczesnej Galicji.

Książka miała niezaprzeczony sukces w kołach intelektualnych, lecz autor wspominał o tym sukcesie z pewną goryczą, uważając go za niedostateczny, a idee swe za słabo pojęte przez współczesnych. Zrobiły mu one u kolegów pisarzy opinię zimnego, oschłego zgryźliwca, lubiącego szukać, jak to mówią, dziury w całym. Uznając nawet aparat intelektulny autora *Czynu i słowa*, zarzucano mu brak konstruktywnych idei — przewagę negatywizmu.

Czytając dziś zbiór Irzykowskiego możemy znaleźć właściwą miarę tak w uznaniu, jak i zarzutach.

Weźmy artykuł *Dwie rewolucje*. Irzykowski analizuje w nim skutki literackie rewolucji 1905—7, mówi sporo rzeczy bystrych, niekiedy słusznych, przeważnie tam, gdzie chodzi o przenicowanie obiegowych złudzeń, nieporozumień. Ale część postulatywna artykułu jest słaba, wywody autora mają tendencję jakby zanikającą mimo forsowanej energii wysłowienia w zakończeniu, gdzie wieści możliwość renesansu Przybyszewskiego.

Wchodziła tu w grę sprawa rozumienia stopnia i zakresu odbywającego się procesu rewolucyjnego. Irzykowski przenosi rewolucję do sfery „życia duchowego", do sfery ideologii, artyzmu. Dla niego tocząca się rewolucja stanowi ostatni etap dokonanego już wyzwolenia. Tak w zasadzie rozumiało rewolucję ówczesne postępowe mieszczaństwo. Aspiracje materialne mieszczaństwa były zaspokojone, choć opóźnienie rewolucji politycznej stawiało jego zdobycze pod niejakim znakiem zapytania. Rewolucja polityczna, przeniesiona w plan kulturalny, oznaczała więc rozszerzenie, utrwalenie zdobyczy mieszczaństwa. Krótko mówiąc pozytywne zainteresowanie Irzykowskiego dla rewolucji trwało o tyle, o ile była ona rewolucją burżuazyjną. Wyzwolenie jednostki z więzów intelektualnych i obyczajowych tradycji, walka z pozostałościami feudalnymi w myśleniu i obyczaju, to były postulaty, które do niego przemawiały.

Ale nie mieszczaństwo było siłą twórczą rewolucji, lecz proletariat. Tam, gdzie mieszczaństwo kończyło, proletariat zaczynał. Przygotowywało się wielkie starcie wewnętrzne sił działających w ramach rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej.

Błędy Irzykowskiego jako teoretyka wynikły stąd przede wszystkim, że nie miał on zrozumienia istoty procesów społecznych, które się odbywały. Można wprawdzie powiedzieć, iż takiego jasnego rozeznania nie posiadał np. Żeromski, ale Żeromski mimo wszystko, mimo swój w zasadzie chwiejny, a okresowo wrogi stosunek do rewolucji, nie potrafił zapomnieć o jej treści społecznej — o sytuacji, walce i dążeniach proletariatu miasta i wsi, o logice nieubłaganej walki społecznej, dążącej do rozstrzygnięcia. Nie zapominał

Żeromski o zagadnieniu uspołecznienia środków produkcji, o konieczności reform społecznych, o reformie rolnej. Widział te sprawy niezbyt jasno, przedstawiał je często fałszywie — ale jednak widział i przedstawiał.

Irzykowski tych spraw zdaje się nie widzieć, a gdy je widzi, to statycznie, jako izolowane objawy. Dlatego też wiele z tych rzeczy, które pisze o matadorach „Młodej Polski", pozostało na marginesach istotnych problemów, problemów społecznych owego czasu.

Daty szkicu otwierającego *Czyn i słowo* (r. 1907) nie można uważać za przypadkową. Otwierał się wówczas okres likwidatorskich podsumowań po opadnięciu fali rewolucyjnej, czasowej klęsce ruchu robotniczego. Nieprzypadkowo też w późniejszym okresie uwydatniło się zbliżenie Irzykowskiego do oportunistycznego skrzydła PPS.

Idee przewodnie *Czynu i słowa* nie zostały trafnie zrozumiane, ale — takie paradoksalne wypadki zdarzają się w literaturze — niezrozumienie to było raczej korzystne dla reputacji autora, przynajmniej gdy chodzi o koła radykalnej inteligencji.

Tradycyjne pojmowanie rewolucyjnego procesu przez historyków i publicystów liberalnych operowało utartym schematem. Rewolucja wyzwala w szczytowym etapie ślepe i szalone siły tłumów, wyczerpujące się w rzeziach i walkach, po nadużyciach plebsu dochodzą do władzy siły konstruktywne mieszczaństwa, które, odrzucając skrajności tak reakcji społecznej jak i rewolucyjnego maksymalizmu, przystępuje do budowania nowego, na postępowych zasadach opartego społeczeństwa. Ale z tego uproszczonego schematu wielu wysnuwało wniosek — po co się męczyć, po co walczyć, tak czy owak dojdą w końcu do steru siły pośrednie — może lepiej by im od razu powierzyć prowadzenie całej sprawy.

Irzykowski miał przed oczyma wzorzec Hebbla, który w roku 1848 występował zarówno przeciw kamaryli dworu austriackiego, jak i przeciw radykałom rewolucyjnym. Jak wspomniałem, Irzykowski krytykował częściowo antyrewolucyjne poglądy Hebbla — nie wysnuwając z tego dalszych konsekwencji. Czytelnik Irzykowskiego miał w pamięci niedawną rewolucję — tak mało podobną do schematów, które przedstawiali mieszczańscy historycy. Czytelnik ten chciał po prostu zrozumieć konsekwencje zachodzących procesów w życiu umysłowym i literackim — zajmowało go przewartościowanie wartości. Brał z publicystyki Irzykowskiego to przede wszystkim, co wydawało się nowe. Mało interesował się sceptycznie przemądrzałym wyznaniem wiary liberalnego centryzmu. Irzykowski niezrozumienie odczuł dotkliwie, lecz niepowodzenie doktrynera było w tym wypadku sukcesem pisarza.

Na tym tle lepiej zrozumiemy przebieg pamiętnej rywalizacji z Brzozowskim (*Czyn i słowo* ukazało się w druku już po jego śmierci, która nastąpiła w r. 1911) — rywalizacji ze strony Irzykowskiego dość przyjacielskiej. Autor *Czynu i słowa* reprezentował mimo wszystko nowy etap rewizjonizmu.

W pewnym sensie rozwój jego rysuje się konsekwentniej niż rozwój autora *Legendy Młodej Polski*. Stosunek Irzykowskiego do tej legendy jest bez porównania trzeźwiejszy i ostrzejszy. Czytając dziś te artykuły można zauważyć — w krytyce autorów młodopolskich i atmosfery intelektualnej młodo-

polszczyzny, ba, maniery stylistycznej tej epoki — te pierwiastki, które później zaczęły dominować w dwudziestoleciu, a przetrwały nawet po dziś dzień.

Rewolucja 1905 r. odebrała „Młodej Polsce" młodzieńczy impet. „»Młoda Polska« przez jedną noc posiwiała" — te słowa mogłyby stanowić motto do tomu *Czyn i słowo*. Podtytuł *Glosy sceptyka* miał swoje uzasadnienie. Irzykowski nie przynosił nowej wiary, nowego stanowiska — dawał przecie nowy styl pisarski.

III

Poczucie goryczy, wynikające z niezrozumienia, niedocenienia pierwszych książek Irzykowskiego, wyraziło się później we wstępie do książki *X Muza:*

> Moje poprzednie książki *(Czyn i słowo, Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności)*, których idee powinny były odegrać rolę właśnie wśród obecnego przełomu w literaturze, przepadły jak ziarno w skale, tak że dziś trzeba by tę pracę podjąć na nowo... Te książki przysporzyły mi nawet pewną sławę, próbowano łaskawie określać moją indywidualność, pozwolono mi prowadzić dalej mój kramik obok innych kramików, ale idei nikt nie podjął ani nie zwalczał.

Mamy tu rys nader znamienny. Irzykowskiego nie zadowala uznanie, które by zaspokoiło innego, nie zadowala fakt, że przyznano mu jakby koncesję na prowadzenie własnego kramiku intelektualnego wśród innych. Zdąża do zajęcia stanowiska kierowniczego — chce być na swój sposób wodzem w literaturze. Ma on poczucie swej siły i swej jakowejś misji; przyczynę niepowodzeń dostrzega we wrogości czy niekompetencji innych literatów — krytyków przede wszystkim. *

Do kwestii tej wypadnie jeszcze wrócić.

Ważną pozycję w dorobku pisarza stanowi wydana w r. 1924 książka o filmie pt. *X Muza*. Niewątpliwie rzecz pionierska w swoim rodzaju, co autor podkreślił w przedmiowie. Należy pamiętać, że film — iluzjon, jak wówczas mówiono — w początkach swego rozwoju nie uważany był za sztukę, lecz za rodzaj niewybrednej rozrywki dla tłumów. Intelektualiści ówcześni traktowali to zjawisko nader wyniośle, choć nie bez obaw. Przepowiadano falę barbarzyństwa kulturalnego, której sygnałem jest rozwój filmu. Irzykowski należał do nielicznych, którzy już przed pierwszą wojną światową uznawali film za zjawisko poważne, za nowy problem artystyczny i kulturalny współczesności.

Jako próba stworzenia podstaw pod estetykę filmu książka Irzykowskiego miała podstawowy mankament. Autor nie brał udziału w praktycznej działalności filmowców. Książka, której przyznawano sporo cennych i odkryw-

* „W przedwczesnej pysze krytycy polscy zastanawiają się tylko nad osobami pisarzy, zamiast nad ich ideami, robią syntezy, zanim jeszcze dowiedli, że są zdolni do analizy." Skargi na intryganckie eskamotowanie czy podkradanie myśli spotkamy u Irzykowskiego nieraz. Stąd podkreślanie swej myślowej własności.

„Zdawałoby się, że idea, jeżeli jest prawdziwa, sama sobie zdoła pozyskać umysły. Tak jednak nie jest. Socjologicznym warunkiem szerzenia się idei jest połączenie jej z nazwiskiem indywidualnym; idea bezimienna nie zwraca uwagi, zostaje rozkradziona, zniekształcona i znieprawia się."

czych spostrzeżeń, dawała upust skłonnościom w kierunku oderwanego doktrynerstwa w tezach zasadniczych. Autor nie miał możności skontrolowania swych założeń w realizacji obrazów filmowych, co byłoby sprawdzianem realności postulatów teoretyka. Losy filmu polskiego znajdowały się wówczas w rękach dość przypadkowo dobranych ludzi interesu — kąśliwe uwagi pisarza na temat istniejącego stanu rzeczy miały więc całkowite uzasadnienie. Dało to Irzykowskiemu dodatkową okazję do ubolewań nad niskim stanem kultury w społeczeństwie polskim i do własnego odosobnienia. Słuszność tych ubolewań nie wpływała jednak na faktyczny stan rzeczy.

Rozbiór *X Muzy* zawarł w napisanej niedawno rozprawie młody teoretyk filmu, Krzysztof T. Toeplitz. Podał on tam również nie zawsze zgodne opinie kół fachowych, tak co do wartości teoretycznej książki Irzykowskiego, jak i słuszności jego poszczególnych spostrzeżeń.

Niezależnie jednak od wartości praktycznej postulatów Irzykowskiego, mimo iż miejscami wykazują one tendencje do oderwanej spekulacji, praca Irzykowskiego świadczy dobitnie o wielostronności jego umysłu, szerokości zainteresowań estetycznych i zmyśle pionierstwa intelektualnego. Rzecz godną uwagi stanowi ostra charakterystyka ujemnych oddziaływań wielkiego kapitału w przemyśle filmowym.

W tym samym roku co *X Muza* ukazał się krótki szkic *Prolegomena do charakterologii*. Stanowi on krytyczne omówienie pracy niemieckiego psychologa, Ludwiga Klagesa. Irzykowskiego zawsze interesował problem budowy charakteru bohatera w powieści i dramacie. Na jego koncepcjach w tym względzie zaważył silnie wpływ freudyzmu. Freudyzm przez wprowadzenie na pierwszy plan spraw podświadomości mocno podważył tradycyjne pojęcie charakteru ludzkiego, które w tradycyjnej teorii literatury należało do podstawowych. Irzykowski nie zawsze konsekwentnie zwalczał jednak tendencje do całkowitej amorfizacji psychologicznej, którą odczuwało się szczególnie w nowej prozie.

IV

Obrachunki z niektórymi tendencjami sztuki współczesnej, zwłaszcza gdy chodzi o kierunki tzw. awangardy, zawarł Irzykowski w książce *Walka o treść — studia z literackiej teorii poznania*. Obejmuje ona niektóre ważne sprawy, dotyczące kryzysu sztuki i jej pojmowania, jaki zarysował się w naszym stuleciu.

W ciągu ostatnich dziesięcioleci XIX i początków XX w. powstało w literaturze i sztuce mnóstwo kierunków: po naturalizmie impresjonizm i jego odmiany, ekspresjonizm, futuryzm, kubizm, konstruktywizm z dodatkiem wielu pomniejszych odmian tych kierunków, jak formizm, dadaizm, imaginizm, nadrealizm itd. Zjawisk tych niesposób było wyjaśnić w ramach starych estetyk i poetyk.

Część pierwszą książki stanowi szkic pod tytułem *Zdobnictwo w poezji — rzecz o metaforze*, drukowane w czasopiśmie „*Museion*" jeszcze w r. 1913.

Centralne miejsce zajmuje studium pt. *Treść i forma*, poświęcone polemice ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i jego teoriami „czystej formy".

S. I. Witkiewicz, syn sławnego krytyka i malarza, należał do najciekawszych osobistości ówczesnego środowiska literacko-artystycznego. Malarz, dramaturg, powieściopisarz, był też czynny jako teoretyk o niewątpliwym zacieciu filozoficznym. Pozycję swą zdobył zresztą nie tyle z powodu jasności swych poglądów czy ich trafności, ile raczej dzięki uporowi, z jakim idee swe głosił. Teoria czystej formy wydała się Irzykowskiemu miarodajna dla złudzeń znacznej części ówczesnych awangardzistów, usiłujących pozbyć się kłopotliwego problemu szukania nowych treści na rzecz rozwijania oderwanej formy wypowiedzi artystycznej. Wskazując na metafizyczny charakter teorii Witkiewicza, jej werbalizm i niezastosowalność w praktyce (m. in. w praktyce samegoż Witkiewicza), Irzykowski zdradza zresztą w stosunku do młodszego antagonisty wiele sympatii, widząc u niego skrajne rozwinięcie niektórych własnych tendencji. S. I. Witkiewicz wysnuł dalsze konsekwencje z antyestetyzmu i antynaturalizmu autora *Pałuby*, lubi w podobny sposób mieszać irracjonalizm z racjonalizmem, fantastykę z realnością. Zbliżało też obu żywe odczucie kryzysu w literaturze i sztuce współczesnej. W zasadzie Irzykowski wyszedł z krytyki rozróżniania „treści i formy", wyrosłego, jak stwierdza, „na drożdżach dualizmu".

W studium parokrotnie wraca do analizy kryzysowego charakteru tego rozdwojenia, akcentowanego prawie we wszystkich kierunkach sztuki nowoczesnej, które to zagadnienie stawiały. Uogólnienia te robi Irzykowski z niejakim poczuciem solidarności, z wyraźną aprobatą dla tej kryzysowej formy myślenia i rozumienia świata, którą Witkiewicz reprezentuje. Irzykowski często ma świetne spostrzeżenia o charakterze diagnostycznym. A jednocześnie diagnozę ową zamącają elementy subiektywne — po prostu lekarz podlega tej samej chorobie, co badani, uważając ich idee:

> za coś w głębi zgodnego z nowoczesnym kryzysem kultury, którego niewyklarowaną lub wciąż zaciemnioną treścioformą jest opanować i zaprząc w służbę wszystkie pozostałe jeszcze irracjonalizmy... Wszakże całe badanie intuicji przez Bergsona ma tylko wtedy sens, jeżeli się z niej robi aeroplan dla duszy...
>
> We wszystkich najnowszych prądach artystycznych kołacze się ta idea. Nazywa się to szukaniem autonomii ducha wobec zaborczości natury. Zazdrość i szowinizm duchowy, żeby nie zawdzięczać światu nic, co nie jest z ducha lub nie jest przezeń przynajmniej przerobione. Stąd oczywiście i formizm jako idea niezmieszalności z elementami życia na terenie sztuki (*Walka o treść*, str. 86).

Spirytualistyczny nurt w owych teoriach został trafnie uchwycony. „Autonomia ducha", wprzęgnięcie w służbę wszystkich pozostałych jeszcze irracjonalizmów oznaczało zwrot do spirytualizmu. Ale wprzęgając w służbę wszystkie pozostałe jeszcze irracjonalizmy, broniono „autonomii ducha" nie tyle przed zaborczością natury, ile przed naporem nowych sił socjalnych, rozsadzających stary świat. „Ideał niezmieszalności z elementami życia na terenie sztuki" wynikł z przesłanek podobnych. Wyjaśnienie tych zjawisk jako pochodzenia czysto duchowego było określone stanowiskiem klasowym mieszczańskiego krytyka, a z punktu widzenia rozwoju literatury niewiele wyjaśniało.

Rozbiór stanu kryzysowego we wszystkich dziedzinach sztuki autor *Walki*

o *treść* przeprowadził w szeregu bardzo ostrych skonstatowań pod adresem ówczesnej poezji. *

Irzykowski sprawę upraszczał. Mówiąc o pasożytnictwie znacznej części poezji ówczesnej i o środkach osłaniania tego pasożytnictwa, zbyt mało brał pod uwagę elementy konstruktywne w sztuce swego czasu. Wyjaśnienie tych spraw tkwiło w sprzeczności między tradycją burżuazji z okresu jej największej siły i aktywności a stanem schyłku. Fakt, że burżuazja przestała spełniać rolę kulturalnie progresywną, że jej zasadniczy kapitał kulturalny ideologii i form kulturalnych, powstały w dawnych czasach, przestał się odnawiać, powodował zjawisko epigonizmu w wielu dziedzinach. Ten potężny oręż ideologiczny, jakim były hasła zasadniczego odnowienia świata, przy pomocy których ideologowie burżuazji mogli ongiś kierować masami ludowymi, wypadł jej w znacznej mierze z rąk. Jeżeli idzie o literaturę i sztukę, sprowadza się to do sprzeczności między rewolucyjną zawartością najlepszych produktów literatury burżuazyjnej z okresu „burzy i naporu", a sterylizacyjnymi usiłowaniami późniejszych teoretyków. Na dnie tych wszystkich usiłowań tkwiło poszukiwanie sposobu, aby dawać wysokowartościową sztukę, która by się mogła mierzyć siłą oddziaływania ze sztuką tradycyjną, a mogła zarazem obejść się bez istotnie nowej ideologii.

Irzykowski, zasłaniając się potrzebami warsztatowymi, szukał wyjścia w skrajnym podkreślaniu autonomii sztuki. Podobnie jak i jego antagoniści sądził, że kryzys w literaturze może być przezwyciężony drogą wynalazków czy odkryć o charakterze czysto technicznym, ogłaszał te odkrycia jako rewolucyjne na danym odcinku.

Z drugiej strony, o ile sformułowania analityczne konstatujące i negatywne Irzykowskiego miały dużo siły, to pozytywne były jej pozbawione. Słusznie nicował potoczne dzielenie utworu na formę i treść, dowodząc jego bezsensowności teoretycznej i nieprzydatności praktycznej. Lecz, aby uciec od dualizmu formy i treści, Irzykowski rzucał się w modny wówczas pluralizm:

> ...musimy traktować tutaj formę jako bóstwo pluralistyczne mające wiele korzeni. Albo jako punkt, w którym krzyżuje się dużo linii, przychodzących z różnych stron świata duszy i rozchodzących się ku różnym celom czy bezcelom. Albo jako labirynt zwierciadeł *(Walka o treść,* str. 172).

W tej obrazowej definicji pluralizm przesłaniał te różne „cele i bezcele", które składają się na proces powstawania formy. Uwydatnienie bezcelowości miało przecie znaczenie programowe.

W sztuce jednak bezcelowości w istocie nie ma. Każde dzieło sztuki, każdy w ogóle produkt działalności ludzkiej ma jakiś, czasem subiektywnie określony, czasem nieuświadomiony, cel. Akcentując zarówno pluralizm jak i bezcelowość, Irzykowski pozwalał centralnemu zagadnieniu rozpierzchnąć się na różne strony, usunąć się spod kontroli. Irzykowski nie określał ściślej, co

---

* „Istotnie też znaczna część poezji dzisiejszej pracuje pod znakiem — już nie powiem plagiatu, ale pasożytnictwa. Pasożytuje się na zdobyczach już dawniej uzyskanych, tylko że się je rozkłada »na elementy«, tasuje i znowu składa" *(Walka o treść,* str. 236).

w literaturze jego zdaniem ma cel, a co nie ma, bo wskazując cel musiałby wskazać środki potrzebne do jego zrealizowania.

Można by u niego dostrzec refleksy haseł czystej sztuki. Szereg rozstrzygnięć trąci problematyką minionego okresu. Przede wszystkim — teoria hierarchii i aktualiów, którą wysuwa jako najważniejszy wynalazek — zdaje się nawiązywać do owego sporu młodopolskiego o tematy: ważne i nieważne (ujmowano to kiedyś w sformułowaniu: Wawel czy krowa).*

Spór o ważność tematów miał swój sens istotny w czasie, gdy chodziło o przeciwstawienie tematyce feudalnej tematyki mieszczańskiej życia codziennego. Irzykowski wprowadzał nową kombinację tych starych kwestii dla nowego określenia stosunku treści i formy, gubiąc po drodze te słuszne skonstatowania, do których doszedł.

W końcu zdaje się, że chodzi mu o nowe słowa. Analizując zresztą słusznie żonglowanie pojęciami statyki i dynamiki, dochodził do wniosku, że potrzebna jest nowa dynamika (z jego definicji trudno wywnioskować, czym ona ma się różnić od dawnej):

> Naśladując Coudenhowa, który, niezadowolony z etyki, znalazł hiperetykę, nazywam tę nową dynamikę — hiperdynamiką (str. 234).

Wyjście z trudności czysto słowne, bo w ten sposób drogą lekkiej parafrazy i dodania słówek „hiper", „ultra" lub, gdy kto woli polszczyznę, „nad" można było zreformować całą terminologię estetyczną i filozoficzną, nadają jej piękne pozory nowości (co zresztą stosowano często — było to właśnie owo przetasowywanie, o którym tak słusznie pisał Irzykowski).

Wiedząc, że jego skonstatowania mocniejsze są tam, gdzie mają charakter raczej negatywny, i że koncepcjom tym, aby stanęły na nogach, trzeba dać wystarczające uzasadnienie programowe, pisał:

> Wiem, że hasła hiperdynamiki nie wolno wygłaszać nie mając programu własnego czy ideologii własnej. Mam ją dotychczas na prywatny użytek jako sprawdzian i kompas prywatny. Może w trzecim tomie uchylę coś z tego. Cząstki są rozsypane w moich pismach wszędzie (str. 238—239).

Mamy tu nieporozumienie: program, ideologia autora w systemacie krytycznym są potrzebne po to przede wszystkim, by czytelnik mógł się orientować w twierdzeniach autora według określonych sprawdzianów. Inaczej poglądy istotnie rozsypią się na cząstki. Podobne wątpliwości można by rozciągnąć na całą książkę. Hasło „Walka o treść" brzmiało na pozór pełno-

---

* „Główna dotychczasowa oś krystalizacyjna hierarchii jest znana: wytyka ją bieżąca polityka: to jest niejako trzon, dokoła którego grupują się sprawy społeczne, narodowe, religijne, kulturalne, gospodarcze itd. Różne świętości i różne szablony (musi być pewne prowizorium). W nerwach mamy ciągły stan chwiejnej równowagi między tymi stanami. Wiemy, że zewnątrz odbywają się zmiany, o ile możności bierzemy w nich udział. Ale z tą osią, powiedzmy pionową, przecinają się osie poprzeczne, osie aktualności. To, co w danej chwili człowieka zajmuje, jest dla niego najważniejsze. Choćby ten papieros, który właśnie zapalił. Wdech człowieka, który właśnie wypłynął na wierzch. To, co się dzieje teraz, a jeszcze nie podciąga się pod rubryki" (*Walka o treść*, str. 242).

wartościowo, ale o jaką treść walka, autor nie chciał powiedzieć — chyba nie miał wiele do powiedzenia.

Irzykowski w końcowym rozdziale książki nazwał siebie „jedynym konsekwentnym »dekadentem« w Polsce". Ta paradoksalna autodefinicja obejmowała zarówno konsekwentnie dekadencką świadomość kryzysu, jak iluzoryczność prób wybrnięcia z niego.

Irzykowski dał w książce mnóstwo trafnych obserwacji — często autoobserwacji. Wielka złożoność aparatu krytycznego kryła za sobą dość słabe kryteria. Najcenniejszy był w książce przenikliwy nieraz wykład bolączek, trapiących współczesnego autora, poczucie bardzo intensywnego impasu kulturalnego. Usiłowania wyjścia z tego impasu zamykały się jednak w ramach przekształceń czysto słownych w rodzaju wspomnianej hiperdynamiki. Takim odświeżaniem zwietrzałych pojęć są hierarchie i aktualia.

Wśród aforyzmów Irzykowskiego znajdziemy takie pesymistyczne sformułowanie: „Wszelka kultura pewnego dnia pokazuje swą smutną prawdę — prawdę przeładowanego, a pustego magazynu" — obserwacja słuszna, gdy weźmiemy epokę schyłku danej kultury. Takie wrażenie można odnieść niekiedy (choć nie jest to regułą) przy badaniu wielu objawów współczesnej kultury mieszczańskiej — przeładowanie mnóstwem kształtów i form, które straciły charakter społecznie użyteczny — magazyn przeładowany i pusty zarazem. Irzykowskiego ponosił jednak pesymizm, nie dostrzegał objawów kulturalnego odrodzenia dzięki wchodzeniu w świat kultury nowych mas społecznych. To bodaj tłumaczy, dlaczego w jego sformułowaniach wnioski negatywne były silniejsze od pozytywnych i dlaczego nie wydał dalszych zapowiedzianych tomów *Walki o treść* — musiałby tam bowiem wysunąć program pozytywny, a programu tego nie miał. Niżej wrócę jeszcze do tej sprawy.

Słusznie występując przeciw zwolennikom „czystej formy", których rzecznikiem był Stanisław Ignacy Witkiewicz, w sporze trafiał w próżnię. Sprawą wówczas najbardziej aktualną była i jest nie walka o treść w ogóle — ale walka o nowe treści społeczne w literaturze.

V

Z *Walką o treść* łączy się tematycznie następna książka Irzykowskiego, *Słoń wśród porcelany*. W tytule persyflował zarzuty niezgrabności i nieczułości na sprawy artystyczne, którymi artyści częstowali znakomitego krytyka. Tom zawierał szereg szkiców i rozpraw polemicznych zarówno z tradycjonalistami (czy, jak ich nazywano, paseistami) spod znaku „Skamandra", jak i z głosicielami nowej sztuki, tzw. awangardy.

Znajdziemy tam również polemikę z kierunkiem rewolucyjno-proletariackim w ówczesnej literaturze, z marksistowskim kierunkiem w krytyce. Irzykowski zarzucał marksistom przesadne teoretyzowanie, rozwodzenie się nad historią społeczeństwa, poświęcanie dużej uwagi zagadnieniom, nie mającym wedle niego bezpośredniego związku z literaturą. O sobie mówił, że niewiele troszczy się o to: „...robię sam, o ile możności, rewolucję na swoim odcinku: diabła troszczę się o to, czy aby jestem w zgodzie z »duchem cza-

sów« czy z »duchem proletariatu«. Przeżyłem te szykany w epoce Brzozowskiego, jego diagnozy marksistyczne odczuwałem zawsze jako podstępne zamachy na bezpośrednie prace myśli i jestem zahartowany" *(Piła marksistyczna).*

„Diagnozy Brzozowskiego" niewiele miały wspólnego z marksizmem właściwym. Ułatwiając sobie polemikę Irzykowski dowodził, że marksiści w swych analizach opierają się na schematycznych, maniackich twierdzeniach, tu burżuazja, tam szlachetczyzna, i operują głównie potępieniem moralnym.*

Irzykowski dowodził:

> Bodźce do myślenia mogą być rozmaite, dostarczają ich także (!) sytuacje gospodarczo-społeczne, z bliska i z daleka, świadomie i podświadomie, bezpośrednio i pośrednio: ale myślenie, gdy się już raz zacznie, ma swoją autonomię i polega na tym, żeby wymyślić coś, czego nie było. Marksiści bardzo często zachowują się tak, jakby nie wiedzieli, czym jest myślenie i twórczość.

Zresztą ustalenie poglądów Irzykowskiego w kwestiach powiązania literatury i kultury z życiem społecznym bywa trudne o tyle, że Irzykowski niekiedy przejaskrawiał swoje stanowisko przez egzagerację polemiczną. Sam przecie mówiąc o swojej hierarchii tematów literackich pisał, że główną oś krystalizacyjną hierarchii wytycza „bieżąca polityka". Uzasadniał to tak:

> Temu niejeden rad by zaprzeczyć, wskazując, że główną osią jest jednak kultura, sprawy kulturalne. Tak było przez bardzo krótki przeciąg czasu, koło lat osiemdziesiątych, kiedy powstało głośne wówczas dzieło L. Bourdeau *Historia i historycy,* głoszące, że nie wojny, nie zmiany terytorialne itp. są dziejami ludzkości, lecz wynalazki, sztuka, czyny piękne i szlachetne, postęp ku dobremu, tamto zaś to bójki bandyckie, Bourdeau był antypodą Hegla.
>
> Jakkolwiek to, co tu dalej rozwijam, jest do pewnego stopnia — antypolityką, jednak trzeba zrobić różnicę między polityką bieżącą a polityką w ogóle. Ta druga, to świadomy czyn ludzkości, jej świadomy dramat dziejowy. Ten dramat był dotychczas obmyślany i inscenizowany przez głupich i zbrodniczych partaczy. Aby pojąć jego ohydę, trzeba sobie pomyśleć wszystkich dzisiejszych reżyserów filmowych dziesięć razy głupszymi i chciwszymi niż są i wyposażyć ich w ogromną władzę poruszania filmem rzeczywistości. A jednak to jest właśnie, co się istotnie dzieje, co się faktycznie robi, urzeczywistnia i rozwija: kultura jest dramatem ubocznym i służebnym *(Walka o treść,* str. 241).

Pogląd autora na rolę kultury wykazuje rysy skrajnego pesymizmu. Sprawy kultury odgrywają służebną rolę w ohydnym dramacie, reżyserowanym przez tak podłych, zbrodniczych, chciwych i głupich reżyserów, jakich mamy w staroświeckich historiach powszechnych. Przeciwstawiając im teorię Bourdeau — o Marksie i Engelsie, o teorii materialistycznego pojmowania dziejów Irzykowski jakby nie wiedział, zaspokoiwszy wiedzę o materializmie dziejowym u autora *Legendy Młodej Polski,* a więc u źródła raczej mętnego.

* „Diagnoza taka, aby być skuteczną w oczach ludzkich, posługuje się miarami etycznymi, wykrywa tedy w krytykowanych grupach, osobach lub dążeniach chęć zysku, trwogę, obłudę itp., lecz zawsze jako objawy moralne, niejako nieżawinione."

Tym samym spora część zarzutów pod adresem marksistowskiej teorii w literaturze: „stereotypowość, jałowość i jakby aprioryczność końcowych wyników, do których się wszystko dociąga i naciąga" (Szkic *Piła marksistyczna),* zawisła w powietrzu.

W polemice z marksistami Irzykowski wpadał w skrajny konserwatyzm, np. przecząc, jakoby zawartość pojęć i terminów literackich bardzo się zmieniła, bo „poetykę Arystotelesa czyta się dziś zupełnie gładko", w ogóle wszystko można wytłumaczyć merytorycznie według potrzeb pracy warsztatowej, filozoficznej, literackiej, bez mącenia autonomii tych dziedzin stosunkami gospodarczo-społecznymi. Nie bardzo to konsekwentne, gdy jednocześnie Irzykowski traktuje sprawy kultury jako służebne w stosunku do „polityki". Niemożliwe więc, aby ów stosunek służebności nie mącił autonomii tych dziedzin. A tego „bez mącenia autonomii literatury" niesposób wyjaśnić. Choćby ewolucji gatunków literackich, powstawania nowych, zamierania starych. Środkami magii „warsztatowej" nie da się wyjaśnić choćby różnicy, jaką wprowadza istnienie potrzeby mas czytelniczych, które zdecydowały przecież o zmianach charakteru literatury od czasów Arystotelesa.

Można stwierdzić, że to odmawianie marksizmowi miejsca w teorii literatury i sztuki, ten brak zrozumienia dla zasad teorii marksistowskiej ujemnie odbiły się na całości pracy teoretycznej Irzykowskiego, który wykazuje cofnięcie nawet wobec swego dawnego przewodnika w tej dziedzinie — Brzozowskiego.

W ogóle jeśli porównamy szkice zawarte w *Walce o treść* i *Słoniu wśród porcelany* z pracami zawartymi w tomie *Czyn i słowo,* uderza dalszy wzrost pesymizmu filozoficznego i społecznego u autora. To zaważyło na losach dalszej twórczości krytycznej Irzykowskiego.

Niechęć do „bieżącej polityki" przechodziła w inklinacje do pojmowania historii jako roboty złych, zbrodniczych reżyserów. Traktując te sprawy krytycznie, z obrzydzeniem, Irzykowski, jak to mówią, wylewa dziecko z kąpielą. W polityce widzi akty samowoli zepsutych i zbrodniczych reżyserów — a kultura odgrywa rolę służebną. W literaturze i sztuce współczesnej podkreśla i tropi zjawiska epigonizmu i pasożytnictwo na formach tradycyjnych. Nie potrafi wysnuć konsekwencji ze stanowiska, że punkt ciężkości zagadnień literatury leży poza literaturą, w życiu socjalnym. Rozprawia o „autonomii" prawie wyłącznie myśląc o autonomii techniki literackiej. Tymczasem nawet technika poszczególnych *genre'*ów rozwijała się przecież w związku z ich zadaniami socjalnymi, ich większą czy mniejszą przydatnością dla tych zadań.

Ostro i bardzo stanowczo Irzykowski stawia sprawę komunikatywności sztuki, zwalczając „niezrozumialstwo". Ten termin, ukuty przez niego, przetrwał do dziś. Irzykowski był wnikliwym krytykiem tzw. „awangardy", jej przedstawiciele grzeszyli tu najwięcej. Wzajem ucierpiał od nich sporo — o czym wspomina nie bez humoru w jednym ze swych aforyzmów:

> Znowu jeden niezrozumialec powołał się przeciwko mnie na przykład polskiego romantyzmu, prześladowanego przez klasyków. Pięćdziesięciu Mickiewiczów przeciw jednemu Osińskiemu — och, to za wiele!

VI

Ostatnią książką Irzykowskiego był zbiór pod tytułem *Lżejszy kaliber*. Książki tego pisarza dają się jakby układać parami: zbiór szkiców i artykułów towarzyszy książce o problematyce dla autora podstawowej. Tak *Czyn i słowo* łączy się z tematyką książki o Hebblu, polemiki w zbiorze *Słoń wśród porcelany* korespondują z *Walką o treść*, *Lżejszy kaliber* ma podobny związek z *Beniaminkiem*.

Zresztą Irzykowski jako dobry taktyk wyciągnął ze swej polemiki z Boyem pewne wnioski dla siebie, przejmując w jakimś stopniu felietonowy, popularny sposób pisania swego antagonisty. Artystyczny dar Irzykowskiego — gdy zechciał mu pofolgować — czynił zeń świetnego felietonistę. Szkice *Lżejszego kalibru*, pisane popularnie, mają na ogół styl lżejszy, nie stwarzają czytelnikowi tylu trudności, co dawniejsze. Okazują sporo humoru kostycznego i lekkości. Zwłaszcza odczyty radiowe wskazują, że w Irzykowskim tkwił również świetny popularyzator zagadnień literackich, umiejący sprawy uchodzące za trudne podać w sposób poglądowy i dostępny dla niewtajemniczonego czytelnika. Weźmy np. odczyt *Mgły na Parnasie* z rozbiorem wiersza Przybosia — jest to małe arcydzieło popularyzacji. Należy ubolewać, że Irzykowski tak mało i tak rzadko robił sobie i czytelnikom koncesje w tym względzie.

Książkę kończą *Aforyzmy*. Inklinacje do tego skrótowego ujmowania poglądów i myśli przejawiały się już w *Czynie i słowie*. Zresztą problematyka i sposób wypowiedzi aforystycznej z tamtej książki w znacznej mierze zwietrzały. Aforyzmy i notatki *Lżejszego kalibru* wykazują różnicę ogromną. Wypowiada się w nich w zwięzłej, skrótowej formie pisarz dojrzały, człowiek doświadczony, nieraz ciężko doświadczony, ze wszystkimi cechami umysłu sceptycznego a pełnego inwencji. Obok aforyzmów z dziedziny doświadczeń życiowych, obserwacji psychologicznych i obyczajowych mamy też sporo uogólnień z praktyki literackiej własnej oraz cudzej. Humor przejawiany zgryźliwie, rzadko dobrodusznie, trafność, dobitność wypowiedzi, swoisty artyzm w skrótach — robią z tych ulotnych pomysłów i myśli prawdziwą perłę naszej ubogiej na ogół aforystyki.

Kapitalne bywają zarysy charakterologiczne, np. zetknięcie krytyka z artystą.

Niezawodnie w tych luźnych, zwięzłych zarysach, projektach Irzykowski wypowiadał się wbrew pozorom najpełniej i należy tym bardziej ubolewać nad zagładą tej części jego spuścizny.

Lżejszy kaliber zawiera nie tylko rzeczy i sprawy lżejsze, zabawne, ale i ponure (rozprawka o okrucieństwie). Mamy też ciekawe uzupełnienia, czasem niespodziane rzeczy, które pisał Irzykowski wcześniej. Zbiór ten stanowi też świadectwo intelektualnej elastyczności pisarza, którego często pomawiano o sztywność i doktrynerstwo. W *Lżejszym kalibrze* uwydatnia się zresztą coraz mocniej pesymizm w ocenie własnej działalności oraz jej perspektywy. Szkic *Filozofia koralowa a religia* odsłania pewne ustępstwa systemu myślenia autora wobec fideizmu. Zresztą gdy chodzi o jego stanowisko wobec religii, nie wykracza ono poza schematy metodologiczne pragmatyzmu.

VII

Sprawy ideologicznej ewolucji Irzykowskiego łączą się ściśle z ewolucją polityczną tak samego pisarza, jak i jego środowiska. Wprawdzie Irzykowski oświadczał, że polityką się brzydzi, wysnuwanie politycznych konsekwencji z jego stanowiska ideowego uważał za dowolność, za insynuacje wreszcie. Ale koniec końców „oderwani" ideologowie często mówią językiem politycznym, sami tego nie wiedząc, jak pan Jourdain nie wiedział, że mówi prozą. „Oderwaną" postawę Irzykowskiego w zagadnieniach filozoficznych, moralnych, literackich w poszczególnych okresach tłumaczą i jego powiązania polityczne.

Wspomniałem już o skomplikowanej sprawie odbicia tendencji porewolucyjnych 1905—7 w związku z książką *Czyn i słowo*. Było w tym jakieś likwidatorstwo. W świecie zjawisk umysłowych trudno stosować w sposób literalny leninowskie pojmowanie terminu „likwidatorstwo", stosowanego wobec określonych zjawisk w ruchu robotniczym. Irzykowski nie brał w nim udziału i bezpośrednią robotą w tym stylu nie mógł się zajmować: ta problematyka u Irzykowskiego występuje poprzez związki z brzozowszczyzną. Zresztą, jak wspomniałem, jego polemiki z Brzozowskim przy stanie pewnej z galicyjska idealistycznej niewinności Irzykowskiego w problemach marksizmu, dawały czasem efekty niespodziewane. Stąd nieporozumienia w przyjęciu książki Irzykowskiego, o których wyżej mówiłem, oraz dwojakie rozumienie jego postawy publicystycznej.

Dalsze potwierdzenie tych związków znajdziemy tu w powiązaniach krytyka z prasą PPS-u, trwających przez szereg lat.

VIII

Przy charakterystyce Irzykowskiego oraz jego epoki nasuwa się sprawa pewnych „załatwiających" określeń. W swojej dyskusji z S. I. Witkiewiczem Irzykowski poruszył sprawę roli tego, co określano jako dekadentyzm.

Zarzucając Witkacemu miałkie pojmowanie dekadentyzmu Irzykowski dowodził: „...zamiast afirmować szczyty inteligencji, analizy wyrafinowania komplikacji, zamiast kryzys intelektualizmu... uważać za konieczną fazę ku dalszym rozwojom, ogłasza się ten kryzys przedwcześnie za bankructwo..." Zdaniem jego Witkiewicz obwodzi swą powieść *Pożegnanie jesieni* pasem dezynfekcyjnym filisterstwa.

Pisze więc Irzykowski: „Jedynym konsekwentnym »dekadentem« w Polsce, jak się teraz pokazuje, byłem ja, który ani jednego kieliszka wódki z Przybyszewskim nie wypiłem" (*Walka o treść*, str. 276). Przy wyjaśnianiu sprawy należy się wyrzec owego ułatwiającego i załatwiającego znaczenia terminu, tak często przyjmowanego w dosłownie kompromitującym znaczeniu. Słowa: dekadencja, dekadent — oznaczały schyłek, schyłkowca w znaczeniu duchowym a często fizycznym. Dekadenci przełomu XIX i XX stulecia przyjęli i nosili to miano z dumą. Nie tylko ich wrogowie i oni sami rozpisywali się o tych właściwościach schyłkowych z upodobaniem. W naszej krytyce często

używano tego terminu w owym załatwiająco-kompromitującym znaczeniu. Nawet wybitni autorzy marksistowscy wpadali niekiedy w pułapkę rzekomych ułatwień, co zdarzało się w swoim czasie np. Plechanowowi.

W rzeczywistości sprawa nie przedstwia się tak prosto. Intelektualiści, artyści mieszczańscy końca ubiegłego stulecia mieli poczucie, że panująca formacja społeczna przekroczyła swój punkt szczytowy. Schyłek epoki łączono z końcem stulecia, stąd pojęcie *fin de siècle* i pojęcie *fin de siècle*'isty jako typu umysłowego. Ale bylibyśmy w błędzie, sprowadzając to wyłącznie do poczucia schyłku i upadku.

Poczucie owej dojrzałości, ba, przejrzałości miało też inny aspekt. Wiemy, że owoce właśnie przejrzałe, pozbawione trwałości, miewają smak najlepszy. Dekadentyzmowi owoczesnemu towarzyszyło poczucie swego rodzaju doskonałości, szczytowości osiągnięć. Pouczające jest tu wysokie mniemanie, jakie mają o literackich wartościach epoki krytycy ówcześni, choćby Feldman, skądinąd nie wierzący w trwałość formacji społecznej, która owe doskonałości wytworzyła.

W podobnym sensie rozumie dekadentyzm właśnie Irzykowski. Występuje to już w początkach jego działalności pisarskiej. Nie wiem, czy powiedzenie Przybosia, że Sartre to Przybyszewski, który umie myśleć, dobrze pasuje do Sartre'a. Ale pasowałoby ono do Irzykowskiego.

Nie wypił on wprawdzie z Przybyszewskim ani kieliszka wódki, ale zgłaszał za to pretensje wyprzedzania ideologicznego przybyszewszczyzny, prekursorstwa w swoich dawnych wypowiedziach, jeszcze przed objawieniem się autora *Dzieci szatana* w Polsce.

Zauważono, że *Pałuba* to przybyszewszczyzna na odwyrtkę, rezonująco oschłe, analityczno-intelektualistyczne odwrócenie, przenicowanie treści wypowiadanych u Przybyszewskiego językiem ekstatycznym, z wybujałą frazeologią liryczną, trącącą studentem biologii, jak powiedział Boy. Poczucie dekadenckie Irzykowskiego odbiło się na jego, rzekłbym, przekrytycznieniu integralnym. U dawnych ideologów mieszczaństwa krytyka mimo całej ostrości zatrzymywała się przed wielu sprawami. Dekadenci *fin de siècle*'u takie opory utracili. Krytyka mieszczańska albo przyjmowała charakter tchórzliwie zachowawczy, zwijając dawne sztandary, albo przeciwnie — tak było u dekadentów — szła na całego. Stąd osobliwsze zapamiętanie w krytyce takich ludzi, jak Irzykowski — na innym biegunie S. I. Witkiewicz. Wynika ono stąd, że brakowało im naprawdę oporów, brakowało spraw, których należy bronić.

Między aforyzmami pisarza ciekawe są zwłaszcza te, które odnoszą się do stosunku między literaturą artystyczną a krytyką. Przegląda z nich pewność, że krytyka znajduje się w szczytowym punkcie procesu literackiego. „Krytyka kończy." „Krytyk — Guliwer, który przenosi Liliputów w kieszeni."

Dawny krytyk zachowywał — nie zawsze szczerze — pozycję sługi literatury pięknej, popularyzującego, transponującego, interpretującego dzieło artysty. Irzykowski patrzy na pisarzy współczesnych, najwybitniejszych i najsławniejszych, nieco z góry. Zważmy jego sądy o Wyspiańskim, Żeromskim, Kasprowiczu oraz innych mistrzach młodopolskich. A w dwudziestoleciu bodaj nie widział sobie równych. Na żądanie popularyzacji literatury odpowiadał: „żądają od krytyka, aby kamienie uczynił strawnymi". Stosunek

poważnej części współczesnych poetów do siebie ilustruje szyderstwem: „Pięćdziesięciu Mickiewiczów przeciwko jednemu Osińskiemu".

Interpretowano to rozmaicie — mówiono o jego zgryźliwej oschłości racjonalisty wobec poezji, o jego chłodzie. Na podobną opinię Brzozowskiego Irzykowski reagował wybuchowo: „Jeżeli kto, to p. Brzozowski powinien wiedzieć, jak bardzo trzeba być gorącym, aby pisać tak zimno" *(Glosy do współczesnej literatury polskiej* w zbiorze *Czyn i słowo).*

O chłód i oschłość, w braku lepszych argumentów, pomawiali go niekiedy ludzie wprowadzeni w kłopot namiętnością jego inwektyw. Irzykowski niewiele ma wspólnego z typem chłodnego, wyrozumiałego intelektualisty. Przeciwnie, jego myślą powoduje namiętność, niekiedy zapamiętanie. Wtedy nie przebiera w argumentach. Wbrew pozorom Irzykowski rzadko bywa chłodny, letni bodaj nigdy. Zresztą zapamiętanie owo, rzekłbym nawet — rozpasanie krytyki obraca się też przeciw jej stronie merytorycznej, gdy chodzi o wynik ostateczny, o przekonanie czytelnika. Badając, analizując przedmiot swych rozważań Irzykowski zbyt często przerzuca krytykę na własne narzędzie. Aby nawiązać do jego ulubionego powiedzenia: „drążyć" — Irzykowski do tego głównego świdra, którym drąży nieustannie, wprowadza mniejsze świderki, które sprawdzają materiał owego świdra. Szkic swój zaopatruje w *post scriptum,* ale do tego *post scriptum* dodaje drugie, do drugiego trzecie. W tym zapale rozsypuje główną pasję argumentacyjną — czytelnik zdziwiony, oszołomiony inwencją metody, jakoś zapomina o istocie dowodzenia, obojętnieje wobec wyników, wobec wywodów ostatecznych, które zdają się stosunkowo nikłe wobec uruchomionego aparatu myślowego.

I tu rykoszetem uderzają w znakomitego krytyka własne jego słowa o Brzozowskim: „...w końcu jednak z całej tej świetności pozostaje starożytna maksyma *»age quod agis«,* która po tylu zachodach działa jak szyderstwo, i ma się wrażenie, jakby się głodnym wstało od suto zastawionego stołu..." *(Czyn i słowo,* str. 378).

Bywa przecie, że dla przeprowadzenia w sposób przekonujący wniosku generalnego konieczna się staje rezygnacja z pewnych odcieni argumentacji. Irzykowski rzadko zdobywa się na to poświęcenie dla celów praktycznych. Argument, ba, odcień argumentacji bywa dlań ważniejszy niż wywód ostateczny, stąd jego nieporozumienia z czytelnikiem nawet dosyć przygotowanym.

Z tą jego właściwością łączy się znowu podstawowy dramat jego pisarstwa. Irzykowski wcale nie był tak zapoznany, jakby to wynikało z jego gniewnych apostrof. Ale jak wspomniałem, Irzykowskiego nie zadowalała koncesja na prowadzenie sklepiku intelektualnego z interesującymi myślami i frapującymi pracami, obok innych podobnych kramów. Uważał się za przewodnika wskazującego nowe drogi. Tu tkwiła znamienna niekonsekwencja.

Jego szczęśliwsi w sensie popularności „rywale", Brzozowski, później Boy, zawdzięczali swe powodzenie u szerokiej publiczności temu, że nie odosobniali się w kręgu zagadnień specjalnie literackich — wychodzili, każdy na swój sposób, na spotkanie z czytelnikami — tak czy owak byli popularyzatorami o zacięciu oświatowym.

Te sprawy Irzykowski, jak wiemy, ostentacyjnie lekceważył z wyniosłością indywidualisty, chadzającego własnymi drogami.

I znowu te własne drogi. Indywidualista w sferze myśli, akcentował sprawę własności w tej dziedzinie, z naciskiem dochodzącym do dziwactwa. W cytowanej przedmowie do *X Muzy* pisał:

> A zresztą w tej książce pragnąłem pisać o tym, co sam wiedziałem i przemyślałem. Mogę nie czerpać ze źródeł, bo sam jestem źródłem. Muszę oświadczyć, że dzieło moje nie ma poprzedników, że występuje z ideą zupełnie nową i gotowe jest ubiegać się o palmę pierwszeństwa ze wszystkimi innymi próbami zgłębienia problemów kina, gdziekolwiek one powstają, w Los Angeles, w Londynie czy w Paryżu. To oświadczenie czynię po rozwadze i naradzie z przyjaciółmi. Nie jest ono zarozumiałością, bo ta należy do mojego życia prywatnego, lecz taktyką. (Podkreślenia Irzykowskiego.)

Dąbrowolska w swej książce podkreśla ostrożność Irzykowskiego w udzielaniu się: „Często mówił świetnie, bardziej odkrywczo, niż pisał. Szczególnie czuły na plagiat, obawiał się, że w druku go »podkradną« i jak zwykle — nie zacytują".

Swoje przewrażliwienie, bodaj nawet pieniactwo w tym względzie uzasadniał względami rzeczowymi:

> Jeśli kto wobec nałogowych plagiatorów upomina się o swoją własność, to niekoniecznie dlatego, żeby był egoistą czy zarozumialcem, lecz ponieważ przeczuwa i boi się, że myśl wyrwana ze swego prawowitego związku zostanie wypaczona i znieprawiona (*Lżejszy kaliber*).

Oczywiście zdarza się w literaturze, że ruchliwy felietonista z cytowania cudzych myśli stwarza sobie reputację. Ale znów Irzykowski zdradzał w swoim niepokoju brak szerszego poglądu na rzeczy. Prawda, że wulgaryzacja jest rzeczą przykrą. Ale nawet zwulgaryzowana, przystosowana do obcych warunków myśl stanowi przecie jakąś kontynuację. Autora mającego uporządkowany system idei mniej to dotyka. Może go nawet interesować, jak wygląda jego pomysł w zniekształconej postaci — wulgaryzator może niekiedy przestrzec przed błędem, ukazać mimo woli nowy punkt widzenia na sprawy.

Zdaniem Norwida twórca i wulgaryzator są to dwa ramiona wspólnej sprawy (wulgaryzator w sensie popularyzatora). W świecie zjawisk umysłowych nie wynaleziono sposobu na stemplowanie poszczególnych myśli, zaopatrywanie w pieczątkę świadectwa pochodzenia.

W tej podejrzliwości skrajnego indywidualisty pośrednio wyraża się nieufność w system własnego myślenia.

Rzecz jasna, można splagiować czy imitować zręcznie cudzy pomysł, chwyty stylistyczne, ale nie można splagiować systemu poglądów. Irzykowski może dlatego tak bał się plagiatorów, że nie miał pełnej ufności we własny system, aczkolwiek chętnie o nim mówił.

Zresztą wszystko to wyjaśnia nie tyle myślowe założenia filozofii Irzykowskiego — ile raczej pewne jego osobliwości indywidualne, bodaj nawet pewne jego kompleksy.

Dąbrowolska podaje np., że Irzykowski odmawiał wydawcom zezwolenia na drugie wydanie *Pałuby* mówiąc, że chce je zostawić jako spuściznę dla córek po jego śmierci. Stanowisko dziwne. Na ogół im więcej pisarz wydaje, tym więcej szans mają poszczególne książki. Jest rzeczą możliwą, że w tym wypadku motywacja stanowiła pretekst. W dwudziestoleciu *Pałuba* należała w pewnych kołach do książek omal że legendarnych. Być może Irzykowski widział nie bez ukrytej satysfakcji, że dotarcie do jego książki odbywało się z pewną trudnością. Zgodnie ze swym poglądem uważał, że przy utrudnionym przystępie efekt lektury spiętrza się, będzie silniejszy.

Twórczość krytyczna Irzykowskiego stanowi ciekawy epizod z dziejów teorii literatury. Czysto filozoficzna jej strona przedstawia się raczej chwiejnie. Irzykowski deklarował się często jako zwolennik idealizmu filozoficznego, ale rozpatrywać go z tego punktu widzenia byłoby zacieśnieniem sprawy. W okresie *Czynu i słowa* Irzykowski o swym przygotowaniu filozoficznym wspomina ze skromną nonszalancją: „Jestem uczniem Hebbla, po części Schopenhauera. Macha czytałem (przed *Pałubą)* kilkadziesiąt kartek, Avenariusa nigdy" (str. 158).

Na większość owoczesnych teoretyków stanowczy wpływ wywierał pragmatyzm. Koncepcja „mostów", do której często wraca Irzykowski w późnej fazie działalności — stworzenie systemu pojęć łączących różne wartości ideowe i historyczno-kulturalne, powstała w duchu pragmatyzmu. Nonszalancja w materiach ściśle filozoficznych wiąże się z podkreśleniem stanowiska artysty praktyka (stąd szczególna słabość do Schopenhauera, którego uważa się za najlepszego literata spośród filozofów niemieckich).

We wstępie do *Walki o treść* Irzykowski pisał, że czuje się raczej twórcą niż krytykiem zawodowym. Jego poglądy estetyczne wynikały w znacznej mierze z praktyki, z doświadczenia. Dlatego też ustrzegł się, mimo pewnych podobieństw, krańcowości Ingardena oraz jego szkoły. Mocno akcentował postawę racjonalisty, „racjonalisty starej daty". Przy wszystkich zapędach doktrynerskich nie wpadł w spekulacje metafizyczne tak dalece, aby zatracić kryteria zdrowego rozsądku, wsparte praktyką artystyczną i życiową. Toteż podstawowe prace Irzykowskiego przetrwały. Są na ogół bardziej czytelne od większości teoretyków czasu „Młodej Polski" i dwudziestolecia, mimo że pisma tamtych nieraz z początku mogły wydawać się efektowniejsze.

Jego spuścizna wprowadza nas w czterdzieści lat rozwoju literatury. Przez ten czas Irzykowski wytrwale zabierał głos w ważniejszych sporach literackich i literacko-społecznych. Uznać go wypadnie w tym względzie za najwszechstronniejszego krytyka epoki. Nie dla wszystkich zagadnień znajdował jednakie zrozumienie, często stanowisko jego trąciło doktrynerstwem — zapędzał się w charakterystycznych dla siebie egzageracjach. Z przysłowiowej swej przekory robił niekiedy sport, nieraz wbrew własnemu stanowisku upierał się dla zachowania rygorów wewnętrznych przy sprawach, w które sam nie bardzo wierzył.

Skarżąc się na izolację i niezrozumienie, sam walnie się do tego przyczyniał. W znacznej mierze ujemne strony jego działalności tłumaczą się chwiejnością kryteriów, które zapanowały w tej epoce. Irzykowski nie uchylał się jednak od trudności — na swój sposób stawiał czoło zagadnieniom. Wyjaśniał

sprawy zawikłane, niepewne i niejasne z pasją prawdziwego racjonalisty.

Ujemny rys koncepcji Irzykowskiego, jak wspomniałem, stanowi lekceważenie zadań oświatowych literatury. Jego negatywny stosunek do popularyzatorstwa był tym znamienniejszy, że — gdy zechciał — umiał napisać popularnie o trudnych zagadnieniach. Wyrażają się w tym nie tyle więc cechy umysłowości, ile owe inklinacje klasowe arystokratyzmu intelektualnego, które dostrzegamy u wielu przedstawicieli kultury mieszczańskiej. Jego ograniczenia myślowe są ograniczeniami ludzi określonej formacji społecznej, stąd negatywny stosunek do marksizmu.

Nie znajdziemy u niego syntetycznego ujęcia procesów literackich i artystycznych epoki. Miał jednak żywe poczucie niezbędności tej syntezy i dawał do zrozumienia, że do niej dochodzi, błąkając się w sprzecznościach swego czasu i swej pozycji ideologicznej.

Jego zasługę stanowi to, że w dziedzinie, gdzie tyle spotyka się deklamacji, tyle pustych słów, Irzykowski niezachwianie podtrzymywał tradycje wielkiego wysiłku myślowego. Z tego punktu widzenia należy wysoko ocenić jego przyczepną, nieraz drażniącą dociekliwość w traktowaniu zjawisk.

W literaturze naszej żywioł myśli przedstawia się raczej słabo. Istniała nawet tradycja wywodząca ten stan rzeczy z właściwości „charakteru narodowego". Irzykowski przy swych jednostronnościach reprezentował w naszym piśmiennictwie pasję myślenia, tępił frazes, puste ogólniki. Znajdziemy u niego błędne ujęcia, ale nie znajdziemy tak często spotykanej frazeologii bez pokrycia.

Przy całym relatywizmie (co łączyło go z innymi znakomitymi intelektualistami czasu, jak Boy-Żeleński) na swój sposób dążył do wykrycia prawdy o zjawiskach. Odrzucając jego metody badań, cenimy jego pisarstwo jako niepoślednią szkołę stylu. Stylistą był znakomitym. Język jego co prawda bywa przyciężki, nie zawsze poprawny, rzadko płynny. Niejasności w rozprawach teoretycznych wiążą się z ową przyczepną dociekliwością w badaniach i obawą uproszczeń. Obciąża go nadmiar zastrzeżeń, nawiasów — a w nich znowu dodatkowych zastrzeżeń i dodatkowych nawiasów. Ale te wady okupuje z naddatkiem energia wysłowienia. Pisma Irzykowskiego odznaczają się jędrnością, dosadną trafnością w doborze słów, często obrazowością. Umie też myśl swoją podać w sposób zwięzły, aforystyczny, pełen precyzji. Przy wielkim talencie analitycznym i pierwszorzędnych zaletach stylu autor *Walki o treść* należy bezsprzecznie do najciekawszych umysłowości w naszej literaturze.

Andrzej Stawar

Karol Irzykowski

Z „AFORYZMÓW"

Wysypana szuflada. Oto myśli i myślątka, powiedzeńka, napisy, prima-visty, brzdąknięcia, plamki pędzlem. Fidibusy już nieczytelne, ziarna, które się nie rozwinęły i, niestety, więcej kolców niż suszonych kwiatów. Guziki nie przyszyte do żadnego garnituru, zepsute klisze, klucze, które niczego nie otwierają, pyłki kosmiczne zbierane w podróżach sennych. Do tego autor dosypał trochę z innych szuflad, naśladując chaosem bogactwo. Ostrzega się, żeby nie zgadywano z liter, kim są osoby tu obmówione; te ślady zewnętrzne zostały zatarte, znaki poprzestawiane, sprawca zapewnił bezkarność — sobie i im.

Są stoły o kulawych nogach, pod które podkłada się — Biblię.

I w stylu są czterolistne koniczyny — wolę je niż kwiatki.

Kto siebie uważa za pozbawionego woli, ma widocznie jakąś jedną wielką wolę, która mu dokucza.

Magik urządza dziesięć przedstawień, wyczerpuje wszystkie triki — w końcu pozostaje mu jeszcze jeden: pokazać swój warsztat, to, co jest za zasłoną. To jest ostatnie przedstawienie. Tak też jest w literaturze: krytyka kończy.

Kuglarz, któremu się przewidziało, jest cudotwórcą.

Bóg się amortyzuje. Bóg się urzeczywistnia na raty (według filozofii Jamesa).

Iksa oskarżono o bigamię przekonań, na rozprawie okazało się, że ma ich cały harem. Wszyscy zazdrościli, oskarżonego uwolniono.

Krytyk chloroformuje pochwałami, a potem operuje.

Można być nieuczciwym w planie całego życia, a za to bardzo uczciwym w małych zakresach. Oddajemy chętnie dłużki, ale długi wielkie traktujemy jak katastrofy żywiołowe.

Dewiza S: rozbitkom, którzy się chwycili mojej łodzi, dać wiosłem po palcach.

Nadmiar intelektualizmu sam sobie wymyśla korektywy.

Są idee trudne, błąkające się, które też tylko dlatego służą zawsze za maskę stronnictwom reakcyjnym. Trzeba im zbudować osobny dom.

Najgorzej odgrywają aktorzy sceny miłosne: grają je trywialnie lub przesadnie. To świadczyłoby, że nie ma w ich życiu tego składnika. Jak niesłychanie rzadkie jest to, o czym się najwięcej mówi. Jak środek koła, który pozostaje w spoczynku, gdy wszystko naokoło się obraca.

Ś. — ciekawa mieszanina lenistwa i pedanterii; przy czym pedanteria chce wynagrodzić grzechy lenistwa.

Kto straci ster, żyje nie tylko poza dobrem i złem, lecz także poza mądrem i głupiem.

...i wtedy prawdy i zwierzenia popłynęły jak kry na wiosnę.

Odkrył, że jest zbrodniarzem (niedołęgą, głupcem), i postanowił żyć z sobą samym w dobrej komitywie. I życie upływa mu na tolerowaniu siebie.

Dzieło sztuki coś naśladuje — ale nie tylko coś minionego lub obcego, lecz i coś przyszłego.

Dlaczego zanika humorystyka w literaturze? — pyta pewien tygodnik. Dlatego, że drobiazgów realistycznych nie uważa się już za komiczne, lecz się je bada psychologicznie; nauka zjada poezję.

Szacunek i miłość są to kapitały, które koniecznie gdzieś umieścić należy. Więc się je daje komukolwiek na kredyt.

Czuję się jak Paderewski ze skrępowanymi rękami, w domu gdzie wszyscy grają.

Nowoczesna pedagogika. Kura, gdy chce jajo uczyć, powinna pamiętać: 1) że i jajo chce kurę uczyć, 2) żeby jaja nie stłuc.

Byłby się obronił, gdyby był natychmiast uchwycił młot — cały czerwony od żaru.

Czytać wiersze H. — rosół gotować z kamyczków, w przekonaniu, że to bulion.

S. — piżmowiec pychy. Nie można przy nim wysiedzieć jednej godziny, ażeby nie rozbolała głowa. Nosi on swoją megalomanię jak obnażone genitalia.

F. — odkrywca; gdzie tylko stąpi, krzyczy: Ziemia! Ziemia!

Pewne myśli i idee same mają talent.

Do bajki: Człowiek, który by nie mógł umrzeć, a mógłby się tylko zabić. — Człowiek, który by mógł kilka razy umrzeć — podczas wojny. Po pierwszej śmierci: już mam tylko trzy, dwie śmierci w zapasie; w końcu: już jestem jak inni, zmarnowałem swoje śmierci (np. ratując kogoś).

B. i W. — rozmowa dwóch katalogów; jeden w drugim obracał kartki.

Kultura ma w płucach mnóstwo zwapnionych komórek.

Nie rzucaj mi rękawicy, bo ci będzie zimno.

Mój mikroskop jest zarazem teleskopem, ale mogę go też użyć jako kija, żeby przetrzepać kogo potrzeba.

Kiedy kłamstwo jest dozwolone? Dla skrócenia. Gdy mówienie prawdy byłoby złamaniem prawdziwych proporcji.

Niczego nie można do końca przemyśleć, wszystko można do końca przetrwać.

Są ludzie ordynarni, którzy nie mają ustalonego *modus vivendi* między sobą, dopiero przy obcych załatwiają pewne kwestie wzajemnego pożycia i kompromitują się wzajemnie. Często małżeństwa. (Zbyt wielka prawda jak na aforyzm.)

Zreformowanie spowiedzi tak, żeby penitent mówił tylko swoje dobre uczynki.

Śmierć — jedyna przyjemność, której nie można odczuć. *(Post scriptum:* Jest to udziałem niedoumarłych, żywcem pogrzebanych.)

Publicysta Ż. pisze kijami i kopniakami. On sam nazywa to: „piętnować rozpalonym żelazem".

Nie bolą mnie te głupstwa, które już zrobiłem, tylko te, które mam jeszcze zrobić.

T. w polemice przeciw M. ukamienował go klejnotami swoich myśli.

Wyspiański miewa napady pyszałkowatej i taniej impertynencji: „na nic mi wasze łzy sobacze". Bije berłem tych, którzy mu je dopiero co wręczyli. To jest też postawą — towarzyską — *Wyzwolenia.*

K. wyzyskuje swego — rzeczywistego — bzika.

Jeżeli w życiu trafiają się dwa wyjścia, chociażby sprzeczne, wybiera się jedno — i o ile możności także drugie.

Im mniej kto jest praktyczny, tym zachłanniejszy bywa na małe korzyści.

W każdym nieszczęściu zawiera się także kropla jadu, która je czyni w dodatku czymś obrzydliwym.

Swoją osobistą klapą pokierował tak, aby się stać ofiarą panującego systemu politycznego.

Kaligula raz piernął akuratnie w chwili, gdy w niebie grzmiało. Pewien (ówczesny) złośliwiec (oczywiście wydalony z jego świty) twierdził, że na tej podstawie okrzyknięto Kaligulę bogiem.

T. zna się na pasji literackiej tyle, ile wrona na uprawie roli zoranej, z której wyjada robaki.

Modny dziś zwrot: on (ona, oni) wie, czego chce.

Przyjacielu, żeby cię rozweselić, opowiem ci moje nowe zmartwienie.

Historia jest snem, który się ma ku obudzeniu.

Intelektualiści: ktokolwiek będzie u steru nawy politycznej, los ich będzie taki sam jak chłopa orzącego podczas bitwy.

Sam Pan Bóg zaczął od przymusu — gdy stworzył człowieka.

Pan się myli — Z. nie potrzebuje nikomu podstawiać nogi, on może po prostu kopnąć.

Szatan jako sekretarz (administrator) Pana Boga.

Czy ten, dla którego kilo pierza jest lżejsze od kila żelaza, jest poetą? Lub przynajmniej myśli poetycko? Co wymaga większej wyobraźni? Chyba to, żeby pokonać w sobie pierwszą sugestię.

„Czas przejściowy" i jego legenda. „Trzeba dać rządowi czas..." Czasy

przejściowe trwają wciąż. Gdyby konserwatyści w Galicji byli przeforsowali swoją tezę, że trzeba poczekać, aż naród czy lud dojrzeje, minęłoby i 50 lat, zanim by przyszło powszechne głosowanie. Ale ich widmo chodzi dziś po świecie i stęka: a nie mówiłem?!

Co innego zażywać pychę jak truciznę w pewnych wypadkach, a co innego obżerać się nią i kąpać się w niej.

Poeta nigdy nie może uznać krytki, bo krytyka jest tylko wtedy dobra, gdy uderza w najczulsze miejsce, pochwałą czy naganą. Poeta musi o tym zamilczeć, bo to są jego sprawy niebezpieczne. Może czasem tylko poprawić po cichu.

Człowiek głupi a energiczny, wrażliwy i wielostronny, jest nieszczęściem wszędzie, gdzie grasuje — w polityce czy w literaturze.

W Warszawie wszyscy wszystkich jakoś wyzyskują. Tym zaś więcej, im większe dziady.

Wszelka kultura pewnego dnia pokazuje swą smutną prawdę — prawdę przeładowanego a pustego magazynu.

Na różnicy między anatomią a pornografią uwydatnić różnicę między prozą a poezją.

Na jedną chwilę wielkoduszności składają się lata szablonów, podłostek i zaniechań.

Zbadał go — swoimi promieniami A (arogancji).

Gdy ze mną rozmawiają, to jedni, np. M., raptem się zastanawia, bo słyszy przesuwanie mebli w swojej głowie; drudzy z uśmiechem, od razu wiedzą, są rzekomo przygotowani, nie czują się zranieni, broni ich rogowa skóra albo zdolność natychmiastowego plagiatu.

Posyłam ci człowieka-gąbkę, użyj go odpowiednio, zmaczany jest w oceanie. w oceanie.

Bajka: trumna, dom i szuflada.

Ja sygnalizuję skostnienia, a skostnienia mnie krytykują.

Jeżeli kto wobec nałogowych plagiatorów upomina się o swoją własność, to niekoniecznie dlatego, żeby był egoistą czy zarozumialcem, lecz ponieważ przeczuwa i boi się, że myśl wyrwana ze swego prawowitego związku zostanie wypaczona i znieprawiona.

Bractwo Wzajemnej Arogancji.

Literaci polscy nie czytają mnie — a ja nie czytam ich, moja zemsta jest w każdym razie ilościowo większa.

Dewiza młodszych i najmłodszych literatów (po 1918): *avant nous le déluge.*

Dobrzy chrześcijanie wyobrażają sobie, że Pan Bóg ma najpotężniejszą kartotekę.

Krytyk — „Człowiek, który sprzedał swój apetyt".

Krytyk — Guliwer, który przenosi Liliputów w kieszeni.

Ktoś uczciwie podaje fasję podatkową i wstydzi się tego. „Taki głupi jestem."

Potrzeba nam dyktatorów do małych interesów, nie do wielkich.

Że też nie można żadnej prawdy powiedzieć, nie pożyczając czegoś od kłamstwa.

Mówi się, że poezja zdolna jest uszlachetnić każdy temat. Ale z nierównie większą słusznością można powiedzieć o krytyce, że z marnego tematu (z poety, z jego utworu) potrafi zrobić arcydzieło.

Śnił mi się wyraz „jełom". Miało to znaczyć, że jakiś jełop przeżywa — czy robi sobie — przełom. Oh, wasze jełomy!

Sytuacja, że dyrektor domu wariatów bywa przez nich uwięziony i leczony, często się powtarza i należy do pierwszego aktu historii.

*

Bufory. U ludzi biednych wszystkie ich stosunki towarzyskie, rodzinne, erotyczne, materialne są wciąż w stanie kryzysowym, ponieważ nie ma między nimi buforów. Bufory kosztują. To jest dramatyczna strona biedy średniej. Wyjazd za granicę a nawet do Zakopanego dla odsapnięcia, dla zmiany wrażeń, stosowany w tylu komediach i dramatach burżuazyjnych, gdzie np. w trzecim akcie paru ludzi na raz chce wyjechać, aby się poświęcić i usunąć innym z drogi — tu jest niemożliwy. Na stopie arystokratycznej pod tym względem żyją dopiero prawdziwe dziady, które nie krępują się ani przestrzenią, ani czasem, ani trzecim wymiarem życia: majątkiem.

Jeżeli specjalnie literaci znajdują się między sobą w stanie *bellum omnium contra omnes,* to dlatego, że pracują w materiale najdelikatniejszym i wydaje się im, że każdy nieudolny jest świętokradcą.

Wszystkie wygody są trochę nieprzyzwoite — postanowiła ambicja ludzka. Najprzyzwoitszym jest tedy akrobata utrzymujący na nosie piramidę niedorzeczności, z kobietą balansującą na szczycie.

Fachowość. Cóż z tego, że Eskimosi nauczyli się żyć wśród śniegów i lodów, kiedy nie oni odkryli biegun.

Pisarzom, którzy dbają o nieskazitelność swego herbu literackiego, czasem wydaje się, że z łatwością osiągnęliby wielkie powodzenie, gdyby tylko zechcieli obniżyć swój poziom i pisać tak, jak... tu wymieniają tych paru powodzeńców, męskiego i żeńskiego rodzaju, którzy, trzymając się z dala od gildy literackiej, swoimi powieściami popularnymi lub sensacyjnymi, na drodze krytyki pantoflowej, zyskują rozgłos i pieniądze. Upatruje się rozmyślność w ich procedurze i przez to właściwie im się pochlebia, podczas gdy naprawdę piszą oni swoje „szmiry" z takim samym przekonaniem i natchnieniem, jak tamci swoje utwory wymyślne i wybredne.

Uwieńczył go krytyką tak zuchwałą i ostrożną, jak sztukmistrz w cyrku, który swój obiekt obrzuca w girlandę nożami albo otacza go wachlarzem mignięć szpady, nigdy nie raniąc.

Twego wezwania do bicia się w piersi nie usłucham, możesz to robić za mnie.

Aryman mści się. Za to, że nie zrobiłeś jednego kompromisu, musisz potem popełnić sto innych. Kto zrywa za sobą mosty, wraca często przez most ośli.

Wciąż jeszcze przechodzą brodem przez rzekę odważnie, gdy już most jest gdzieś zbudowany.

Oni myślą nie mózgiem, lecz gwoździami, które mają w głowie.

Jej naśladowanie miłości jest więcej warte niż prawdziwa miłość niejednej.

Żeromski gniewał się nie na to, że Brzozowski go odgadł, lecz że robił minę, jakby go odgadł.

Jesteśmy zamknięci w akwarium; rozbijanie swoich nosów o jego ściany to mowa ludzka.

Gdyby ustanowić święto słuchania cudzych argumentów?

Żądają od krytyka, żeby kamienie uczynił strawnymi.

Temat do wiersza: przedzieranie wykupionych weksli.

Moja sztuka pt. *Kot i mysz* zaczyna się od tego, że dwaj przychodzą z ulicy i jeden wyrzuca drugiemu, że za głośno mówi i gestykuluje o rzeczach tajnych. W dzisiejszych czasach — pokazuje — należy mówić tak, jak K., to jest z dłonią położoną na nosie. Na to zganiony tłumaczy się, że przecież i tak dudniło w tramwaju, więc nikt niepowołany nie słyszał... Za ścianą w tym domu sroży się kot, z wąsami ot takimi, i myszy odbywają konferencję, jak założyć kotu dzwonek na szyję. Ktoś za długo mówi, a komuś się śpieszy. Ktoś wygłasza aforyzm: „czysta koszula jest lepsza od czystego sumienia". Ktoś, co dostał w mordę, skarży się: „Nie potrzeba bić, ja przecież i tak od razu..." Ktoś opowiada, że na stoliku w kawiarni znalazł napis: „Tu sprzedałem swoją duszę". Ktoś wywodzi, że uczciwości nie należy sprzedawać za wcześnie i za tanio, deprecjonuje się towar. Ktoś chwali się: nie jestem romantykiem. Pani Y. oświadcza otwarcie, że nie chce się sadzić ponad rzeczywisty stan swojej odwagi. Przewodniczący redaktor uskarża się na serwilizm ludzi, odczytuje listy. Ktoś melancholijnie wzdycha: czy ja się kiedy dostanę do kozy, aby się raz nareszcie nauczyć języka hiszpańskiego. Inny wywodzi: wobec nieustannych prowokacji opozycji trzeba by mieć zapasowe życie, aby udowodnić, że się je potrafi zaryzykować... Wtem pojawia się na ścianie olbrzymi cień kota ruszający wąsikami. Myszy z piskiem uciekają.

U M. gesty i pozy wyższości wyprzedzają i przewyższają znacznie dowody wyższości.

S. o swoich stosunkach w gazecie... mówił: tkwię w g. po szyję, ale nie potrzebuję go jeszcze jeść. Temat do sztuki: Po szyję w błocie.

Czy to jest wysokie napięcie szczerości, czy wymioty pamięci?

Heglowski „podstęp idei": czyli że idea funkcjonuje niby jajeczko kobiece czyhające wciąż na zapłodnienie — często jest oszukiwane — ale i samo też oszukuje.

Gdy kto wynajdzie jakieś nowe zaliczenie lub wartościowanie (rangowanie), zaraz go wszyscy słuchają z ciekawością, choćby to był zresztą osioł — ambicja została podrażniona.

Pewne elementy ludzkie — uczucia, postawy, właściwości — natura jakby powierzyła zwierzętom do wycyzelowania. (Na widok, jak kot czeka na rękę głaszczącą.)

Awangarda. Zamiast powiedzieć: ja płaczę, poeta H. podaje formułę chemiczną łez i wywija z daleka chusteczką do nosa — co może nasunąć także inne przypuszczenia.

Jest rzeczą obrzydliwą, do jakiego stopnia człowiek potrafi szczerze przymilić się.

Hegel przewidywał moment, kiedy ilość przechodzi w jakość; nasi literaci odwrotnie: wszelką jakość zamieniają w ilość i kochają się w ustanawianiu rang. O Iksie pisze się tylko 40 wierszy i tylko petitem, o R. 400 wierszy na pierwszej kolumnie i garmondem, o N. milczy się i garmondem, i petitem.

K. zawezwał mnie do siebie, aby mi pokazać swoją chorą ambicję. Opukawszy ją, stwierdziłem lekkie opuchnięcie wskutek guzów od prawicy i od lewicy oraz wynaczynienie z powodu ran zadanych mu przez krytykę pantoflową. Zastosować operację, czy nie? Poprzestałem na zastrzyku kilku ordynarnych pochwał i dałem mu do jednorazowego zażycia parę kropli ekstraktu wyrafinowanej nagany mojego wynalazku. Z początku wpadł w szał, potem się zastanowił, uspokoił, na twarzy pojawił się błogi uśmiech — pacjent zasnął i nazajutrz był już zdrów zupełnie.

Prawica chciałaby żyć z głupstw, które popełnia lewica, ale to nie jest pokarm witaminowy.

Państwo, skoncentrowane w rządzie, powinno być instytucją klerkowską, o nie partią — reżyserem, nie aktorem. Państwo-stróż nocny ma się przeistoczyć w państwo-inżyniera (od dobrych ram).

Mania prześladowcza. Ludzie, rzucając bliźniemu kłody pod nogi, dodają: to nie kłody, to tylko twoja bujna wyobraźnia!

Skostnienia uważa się często za skrystalizowania.

Aforyzm świeci i kłamie krótkością.

Gdy tysiąc ludzi mówi to samo, to jest to albo *vox Dei*, albo wielkie głupstwo.

Znowu jeden niezrozumialec powołał się przeciwko mnie na przykład polskiego romantyzmu prześladowanego przez klasyków. Pięćdziesięciu Mickiewiczów przeciw jednemu Osińskiemu — oh, to za wiele!

W praktyce „ryzyko metafizyczne" (patrz Guyau) zmienia się w ryzyko kompromisu.

Zakończenie. Jak łatwo jest płodzić aforyzmy, gdy się podchwyci formę: złudne uogólnienia, sztuczne zróżnicowania, imitacje absolutnej pewności siebie i tajemnej wiedzy. Odwraca się przysłowia, frazesy i zwyczaje. Czyni się cudotwórczym słówko „jest" (nadużycie definicji), rozzuchwala się miniaturę. A przecież doświadczenie całego życia i jego chwil wyjątkowych zaledwie wystarczy do napisania tylko kilkunastu naprawdę dobrych i prawdziwych aforyzmów...

Karol Irzykowski

Korniej Czukowski

ZE WSPOMNIEŃ O ALEKSANDRZE BŁOKU

I

Ilekroć przerzucam tomiki jego wierszy, budzi się we mnie mnóstwo drobnych, starczych, nikomu pewno niepotrzebnych, powszednich wspomnień o nim.

Czytając na przykład jego słynny wiersz:

Nocz', ulica, fonar', aptieka,[1]

widzę w myśli ową aptekę petersburską, własność prowizora Winnikowa, przy ulicy Oficerskiej, nieopodal kanału Priażka. Aleksander Aleksandrowicz przechodził albo przejeżdżał koło tej apteki co dzień, czasem nawet parę razy dziennie. Tamtędy wypadała mu droga do domu, wspomina o niej dwa razy w swoim *Tańcu śmierci*. Pamiętam, że w tymże *Tańcu śmierci* występuje pod postacią umarłego nasz wspólny znajomy, Arkadiusz Rumanow, zręczny i bezduszny człowiek interesu, z wielkim talentem symulujący wybuchową szczerość i pełną rozmachu, poetycką duszę.

Pamiętam, że owo „smętne panopticum", o którym Błok wspomina w *Kleopatrze*, mieściło się na Newskim Prospekcie pod numerem 83, w pobliżu Litiejnego Prospektu i że przed czterdziestu laty, w grudniu, spotkałem tam Aleksandra Aleksandrowicza. Zdziwiło mnie, że tak ponury i chmurny stoi przed woskową figurą królowej, na wpół leżącej, z cieniutkim wężykiem w ręku, czarnym gumowym wężykiem, który, posłuszny nieskomplikowanemu mechanizmowi, bez przerwy, po tysiąc razy z rzędu wbijał żądło w jej nagą pierś, ku uciesze zgrai jakichś bezwstydnych drapichrustów w kaszkietach. Błok patrzył na Kleopatrę odrętwiały i smutny:

Ona liežit w grobu stieklanom
I nie miertwa, i nie żiwa,

[1] „Ulica, latarń rząd, apteka"
(tłum. Seweryn Pollak)

A ludi szepczut nieustanno
O niej biezstydnyje słowa.[1]

Czytając jego pięciostopowe białe jamby o Morzu Północnym, które, dzięki swej jasnej, klasycznej obrazowości, jedyne w naszej poezji dadzą się porównać z Puszkinowskim wierszem, wspominam modne wówczas uzdrowisko Siestrorieck z wielką restauracją nad samym morzem i tę brzuchatą, śmieszną łódź motorową, którą wynajmował na przejażdżki jakiś na pół nagi, tatuowany Grek, a do której wsiedli po kładce z desek pisarz Georgij Czułkow (o ile pamiętam), Grżebin (z czasem wydawca czasopisma *„Szipownik"* [2]) i nieopisanie, nieprawdopodobnie piękny w szerokim, artystycznym kapeluszu — ogorzały i smukły Błok.

Tego wieczoru wydawał się (na pozór) tak zwycięsko szczęśliwy, w takiej harmonii z całym otoczeniem, że dziś jeszcze dziwią mnie gniewne strofy, które napisał pod wrażeniem tej przejażdżki:

Czto zdielali iz bierega morskowo
Guliajuszczije modnicy i franty?
Nastawili stołow, dymiat, żujut,
Pjut limonad. Potom briedut po pliażu,
Ugriumo chochocza i zarażaja
Solonyj wozduch splietniami.[3]

Przypomina mi się opisane w tym samym wierszu długie, biegnące hen w morze, zakrzywione molo, na którym rzeczywiście były wydrapane wszelkie możliwe napisy, między innymi te, które zamieszczone zostały w wierszu Błoka *Morze Północne*. Później nieraz cumowałem do tego mola swoją fińską szalupę, kiedy przyjeżdżałem do Siestroriecka z Koukkala za każdym razem przypominał mi się ów wiersz.

Często spotykałem Aleksandra Aleksandrowicza tam w Siestroriecku, ale najczęściej w Ozierkach i w Szuwałowie, które uwiecznił w swojej *Nieznajomej* i we wspaniałym wierszu *Nad jeziorem*.

Kiedy go poznałem, zdawał się mieć niespożyte zdrowie. Barczysty, wysoki, wargi miał czerwone, bił od niego wielki spokój. Nawet melancholijny, powolny chód, nawet ciężki smutek jego zielonkawych, nieruchomych, marzących oczu nie zmniejszały wrażenia młodzieńczej, zwycięskiej siły, jakie budził we mnie w owych odległych latach. Nigdy, ani przedtem, ani potem, nie widziałem człowieka, od którego by tak wyraźnie, dotykalnie i widocz-

[1] Ona zaś leży w trumnie szklanej
Ni to umarła, ni to żywa,
A ludzie szepczą nieustannie
Bezwstydne o niej słowa.

[2] Róża polna.

[3] Co zrobili z wybrzeża morskiego
Spacerujący tam modnisie i fircyki?
Nastawiali stołów, dymią, żują,
Piją lemoniadę. Potem włóczą się po plaży
I śmiejąc się posępnie, zakażają
Słone powietrze plotkami.

nie promieniowała magnetyczna siła. Trudno było sobie wówczas wyobrazić, że może istnieć na świecie dziewczyna, która by się w nim nie zakochała. Prawda, że deklamował swoje wiersze o miłości smutnym, obrażonym i jakby z lekka pogardliwym głosem:

Wlublonnost' razcwieła w kudriach
I w ranniej grusti głaz,
I był ja w rozowych cepiach
U żenszczin mnogo raz.[1]

Mówił o niej niby o jakimś ciężkim obowiązku. A jednak był w takim rozkwicie sił życiowych, że tłumiły one nawet Błokowski żal i smutek.

Pamiętam noc, tuż przed świtem, kiedy po raz pierwszy zadeklamował nam *Nieznajomą* — zdaje się, że było to wkrótce po jej napisaniu. Deklamował ją na dachu słynnej wieży Wiaczesława Iwanowa. Z wieży tej było wyjście na spadzisty dach i w tę białą noc petersburską wyszliśmy pod blade niebo my wszyscy: malarze, poeci, artyści, podnieceni wierszami i winem — wierszami upijano się wówczas jak winem — i Błok powolny, spokojny na pozór, młody, ogorzały (bywał zawsze opalony już od wczesnej wiosny). Wdrapał się na wielką żelazną ramę łączącą druty telefoniczne i ulegając naszym natarczywym prośbom, po raz trzeci i czwarty zadeklamował tę nieśmiertelną balladę swoim opanowanym, stłumionym, monotonnym, miękkim, tragicznym głosem. My zaś chłonąc w siebie jej genialną śpiewność z góry boleliśmy, że ten czar zaraz pierzchnie, a pragnęliśmy, aby trwał całe godziny. Nagle, w chwili gdy padło ostatnie słowo, z dołu, z pobliskiego Ogrodu Taurydzkiego, na jakiejś powietrznej fali, doleciał nas wielogłosy chór słowików i dziś jeszcze, ilekroć przerzucając tomiki poezji Błoka natrafiam na wiersz o Nieznajomej, staje mi przed oczami kwadratowa rama żelazna na białawym tle petersburskiego nieba i wsparty na poprzecznej belce młody, ogorzały, upojony szczęściem natchnienia poeta, a w uszach brzmi ta nagła fala słowiczej, tak bardzo mu pokrewnej pieśni.

Dobrze pamiętam letnisko pod Petersburgiem opisane w *Nieznajomej*. Pamiętam szlabany Finlandzkiej linii kolejowej, za którą ciągnęła się błotnista topiel poprzecinana prostymi rowami:

I każdyj wieczer, za szłagbaumami,
Załamywaja kotiełki,
Sriedi kanaw guliajut s damami
Ispytannyje ostriaki.[2]

---

[1] Zakochałem się w kędzierzawych włosach
I w przedwczesnym smutku oczu,
Ileż razy zakuły mnie kobiety
W kajdany z róż...

[2] W każdy wieczór tuż za szlabanami,
Zbakierowawszy meloniki,
Spacerują wśród rowów z damami
Wytrawni kpiarze i łaziki.
(Przekład M. Jastruna)

Pamiętam ową elegancką piekarnię, nad którą, zgodnie z ówczesną tradycją, pysznił się — dodatek do szyldu — duży pozłacany rogal. Widać go było z okien wagonu:

W dali nad pylju pierieułocznoj,
Nad skukoj zagorodnych dacz
Czut' zołotitsia kriendiel bułocznoj
I razdajotsia dietskij płacz.[1]

Jednym słowem z wielu wierszami Błoka wiąże się dla mnie, starego petersburżanina, tyle konkretnych, rodzajowych, życiowych, realistycznych obrazów, że te wiersze, które wydają się często tak mgliste i zagadkowe, są dla mnie równie ścisłym oddaniem rzeczywistości, jak na przykład wiersze Niekrasowa.

W tym zamierzchłym okresie młodzieńczym poezja Błoka działała na nas tak, jak księżyc na lunatyków. Słodka melodyjność liryki bywała często nadmierna, zdawało się nam wówczas, że Błok nie panuje nad swoim talentem, że zbyt ulega, poddaje się potężniejszej od niego inercji dźwięków. Ale w tym uległym poddaniu się dźwiękowi, w tej kobiecej powolności, tkwił w owej wczesnej porze czar, którym Błok nas ujarzmiał. Rzekłbyś, że wówczas nie tyle panował nad dźwiękami, ile one nad nim panowały, że nie był kapłanem swojej sztuki, lecz jej ofiarą. W tej odległej, wczesnej epoce jego twórczości, o której mówię w tej chwili, despotyczna władza melodii w jego wierszach osiągnęła swój punkt szczytowy. Zdawało się, że wiersz płynie sam z siebie, jakby niezależnie od woli poety, po częstokrotnie powtarzających się dźwiękach:

I priniała, i obłaskała,
I obniała,
I w wiesznich dalach im kaczała
Kołokoła.[2]

W tej nieprzerwanej, zbyt słodko brzmiącej melodyce było coś, od czego omdlewały mięśnie:

O wiesna bez konca i bez kraju,
Bez konca i bez kraju mieczta![3]

---

[1] Nad ulicznym kurzem w dali skwarnej,
Nad nudą złą podmiejskich daczy
Ledwie złoci się rogal piekarni
I słychać, gdzieś tam dzieci płaczą.
(Przekład M. Jastruna)

[2] Przywitała, upieściła,
Przytuliła,
W wiosennej dali rozhuśtała
Dzwony.

[3] O wiosno nieskończona i bezkresna,
Nieskończony i bezkresny śnie!

Któż z nas nie pamięta wzruszającego, burzącego krew wrażenia, kiedy po ciągłym powtarzaniu się „a“ w niezapomnianym wierszu:

Dysza duchami i tumanami —

nagle owo „a” przechodzi w „e”:

I wiejut driewnimi powier'jami...[1]

A sposób, w jaki Błok recytował na głos swoje wiersze w tej epoce, podkreślał jeszcze tę uległą powolność swemu natchnieniu:

Czto byt' dołżno — to byt' dołżno.
Tak pieła z dietskich liet.
Szarmanka w niskoje okno.
I wot — ja stał poet.
I wsio kak byt' dołżno, poszło:
Lubow, stichi, toska,
Wsio priniała w swojo rusło
Spokojnaja rieka.[2]

Opuszczone, bezwładne ręce, monotonny, śpiewny, tragiczny głos poety, który jakby nie ponosił winy za swoją twórczość, jakby czuł się ofiarą własnej liryki — takim był Aleksander Błok przed pół wiekiem, kiedy go poznałem.

A potem przyszła jesienna świetność lat trzydziestu, trzydziestu pięciu. Błok opanował już wszystkie tajniki swego rzemiosła. Dawne, po kobiecemu bierne niesprzeciwianie się dźwiękom zastąpiła męska stanowczość upartego mistrza. Ale jego ciężki smutek stał się jeszcze cięższy, jakby go już na zawsze przytłoczył. Wargi zbladły i zacisnęły się. Oczy były teraz mroczne, surowe i wymagające. Twarz stała się jakaś wyniosła, zastygła, skamieniała.

Przez wszystkie te lata spotykaliśmy się z nim często u Remizowa i u Komisarzewskiej, i u Fiodora Sołłohuba, i w różnych redakcjach dzienników i czasopism, ale nie mogło być mowy o żadnym zbliżeniu między nami. Byłem skrybą dziennikarskim, literackim plebejuszem, Błok wyraźnie mnie nie lubił. Listy jego, pisane do mnie w tej epoce, są rzeczowe i powściągliwe, bez cienia jakiejkolwiek serdeczności. Ale kiedyś, przypadkiem, już w czasie wojny, wyszliśmy razem od znajomych; okazało się, że droga wy-

---

[1] Tchnąc perfumami, dysząc mgłami...
I wieje wieków wierzeniami...
(Przekład W. Słobodnika)

[2] Co być musi — to być musi.
Tak śpiewała od dziecięcych lat
Katarynka pod niskim okienkiem.
I oto jestem poetą.
Wszystko się stało, jak stać się musiało.
Miłość, wiersze, tęsknota,
Wszystko wchłonęła w swój nurt
Spokojna rzeka.

pada nam w jedną stronę; szliśmy w noc zimową przez uśpione miasto i nie wiadomo dlaczego zaczęliśmy mówić o starych czasopismach. Powiedziałem, jak ogromną rolę odegrała w moim wychowaniu „*Niwa*", tygodnik ilustrowany, że w tym tygodniku, pamiętam doskonale, przeczytałem zdumiewająco piękny wiersz Połońskiego, zakończony takimi, jakby nieporadnymi rymami:

K sierdcu priłaskajetsia,
Promielkniot i skrojetsia...[1]

i że dla mego dziecięcego ucha ten nieudany rym wzmacniał jeszcze wrażenie szczerości owych chwytających za serce wierszy. Błok zdziwił się i ucieszył. Jak się okazało, i on także pamiętał te strofy (był również w dzieciństwie gorliwym czytelnikiem „*Niwy*") i obaj poczuliśmy konieczną potrzebę natychmiastowego przypomnienia sobie pozostałych wierszy, które wydały nam się w tej chwili tak piękne, jak może wydawać się tylko to, co czytaliśmy w dzieciństwie. Rzekłbyś, że widzi mnie po raz pierwszy, żeśmy się dopiero co poznali. Długo staliśmy nieopodal apteki, o której niedawno wspominałem, potem zaprosił mnie do siebie i już od progu powiedział z naciskiem do matki, Aleksandry Andrejewny:

— Wyobraź sobie, Korniej Iwanowicz lubi Połońskiego!

Znać było, że miłość do Połońskiego, jedno z najświętszych jego uczuć, jest dla niego jak gdyby miarą ludzi.

Wyciągnął ze swojej monumentalnej biblioteki wszystkie pięć tomów Połońskiego w wydaniu Marksa, ale nie znaleźliśmy tych wierszy. Gabinet Błoka był dla mnie niespodzianką: był to gabinet uczonego, przeważały w nim książki w obcych językach i bardzo stare. Rzuciły mi się w oczy dzieła Szachmatowa, Wiesiołowskiego, Potiebni; teraz dopiero sobie przypomniałem, że Błok jest z wykształcenia filologiem, że jego dziad i ojciec byli profesorami, że Mendelejew jest jego teściem. W ogóle uderzyło mnie na razie, że pokój ten jest krańcowym przeciwieństwem jego mieszkańca. Było tam przytulnie, panował statyczny spokój zrównoważonego życia, zakrojonego na długą metę, człowiek zaś, który go zamieszkiwał, zdawał się uosobieniem bezdomności, niepokoju, katastrofy i grożącej zagłady.

Aleksandra Andrejewna pokazała mi jego fotografię robioną w ich rodzinnym majątku Szachmatowo. Siedzi przy samowarze z rodziną, w ogrodzie, wśród miłych uśmiechów i róż, ale twarz ma obcą, lermontowowską, wrogą tym uśmiechom i różom. Odwrócił się od wszystkich, jak gdyby w tym domu nie miał ani rodziny, ani własnego kąta. Niesposób było nie przypomnieć sobie wierszy:

Miłyj drug i w etom tichom domie
Lichoradka bjot mienia.
Nie najti mnie miesta w tichom domie,
Wozlie mirnowo ognia.

Gołosa pojut, wzywajet wjuga,
Straszen mnie ujut,

[1] Do serca przylgnie,
Przemknie i znika...

Daże za pleczom twoim, podruga,
Czji to oczi stieregut.[1]

W tym zawierała się istotna treść jego ówczesnej poezji. Wyłoniła się przed nami w ów pamiętny wieczór, kiedy po raz pierwszy byłem u niego. Siedzieliśmy w małym, jadalnym pokoju, mówił od serca i prosto, ale była przy tym jego matka, Aleksandra Andrejewna, co mnie bardzo krępowało, czułem bowiem, że patrzy na mnie z niedowierzaniem i że poniekąd zdaję przed nią egzamin. Zresztą na tym egzaminie obciąłem się od razu, ledwo zdążyłem usta otworzyć, powiedziałem bowiem, nie pamiętam już przy jakiej okazji, że nigdy nie mogłem polubić Apollona Grigoriewa. Jak się okazało, Apollon Grigoriew był wówczas dla Błoka szczególnie drogi, cenił w nim „jednego z najbardziej katastroficznych i nieszczęśliwych pisarzy". Aleksandra Andrejewna oznajmiła mi to ściśle tymi słowy i Błok od razu potwierdził je, myśl, po raz pierwszy miałem sposobność przekonać się, jak silna duchowa więź łączyła Błoka z jego nieprzeciętną matką. Cenił Apollona Grigoriewa za jego bezkompromisowość, za dzieje jego życia, wiodące nieuchronnie ku zagładzie, czuł w nim bliskiego sobie człowieka.

Podkreślał wtedy z naciskiem słowo „zagłada", w jego wypowiedziach słowo to wybijało się ponad wszystkie inne, nasza rozmowa przy herbacie zeszła potem na przeczucie bliskiej zagłady. Błok jak gdyby dowiedział się nagle, że na otaczających go ludzi wkrótce spadnie bomba, oni zaś wcale się tego nie spodziewając, jak zawsze weselą się, sprzedają, kupują i kłamią.

Pierwszego razu było to u Aniczkowów w ich salonie literackim, już o świcie, kiedy wreszcie gości się rozjechała, kiedy zostało nas zaledwie pięć czy sześć osób i siedzieliśmy na pół drzemiąc, osłabieni nudą nocnych dyskusji, Błok, który milczał przez całą noc, odezwał się nagle świeżym, rozbudzonym głosem. Nie zwracał się do nikogo, mówił jakby do siebie, że nie dziś, to jutro, rozpęta się nad nami burza zemsty ludu, zemsty za naszą obojętność i zakłamanie choćby za ten wieczór dzisiejszy" i „za nasze wiersze... za moje i za wasze... które im lepsze, tym są gorsze..."

Mówił długo, monotonnie jak zawsze, jego strasznym słowom towarzyszył od czasu do czasu niezmiernie surowy uśmiech. Słowa były straszne, ale mówiło to oczywiście, nawet jakby ze znudzeniem. Tej, jak ją nazwał Niekrasow, „powierzchownej oblicza salonowej zgrai" broniła przed złowieszczymi przepowiedniami... Błoka jej własna małostkowa podłość. Kiedyśmy wychodzili... świetna pani domu, w przedpokoju, jak gdyby przepraszając za nietakt, którego dopuścił się jej gość, powiedziała:

— Aleksander Aleksandrowicz wiecznie swoje...

---

[1] Miła moja, nawet w tym cichym domu
Nieustannie mnie trawi gorączka.
Nie znajduję miejsca w cichym domu,
Przy spokojnie płonącym ognisku.

Jakieś głosy śpiewają, zamieć woła,
Straszno mi w domowym zaciszu.
Przez ramię twoje widzę, miła moja,
Jak śledzą mnie czyjeś oczy.

Istotnie, Błok, gdzie tylko mógł, zaczynał teraz mówić „swoje". Kiedy po kilkunastu latach postanowiłem napisać o nim książkę, on zaś dał mi do przeczytania wszystkie swoje artykuły i notatki rozproszone po różnych wydawnictwach, zdumiało mnie, jak dalece owa pewność nadciągającej światowej katastrofy opanowała od wielu lat jego myśli.

Napisałem wówczas w swojej książce: „To się tylko tak zdaje, że Błok w jednym artykule mówi o Apollonie Grigoriewie, w drugim o Wróblu, w trzecim o Gogolu: każdy z nich to krzyk, ostrzegający przed nieodwracalnym niebezpieczeństwem".

Na jednej stronie czytamy:

„Skąd wiemy, że teraz właśnie, kiedy tak sobie rozmawiamy, nie dokonało się już jakieś straszne i milczące dzieło? Czy ktoś z nas nie został skazany bezpowrotnie na zagładę?"

Na drugiej stronie:

„Rzucamy się prosto pod nogi trójce rozszalałych koni, na pewną zagładę..."

Na trzeciej:

„Sądzę, że w sercach ludzi ostatnich pokoleń zapadło głęboko przeczucie nieuchronnej katastrofy..."

Na czwartej:

„Zagłada jest nieunikniona..."

Na piątej:

„Czy to nam sądzona jest zagłada?..."

Jakikolwiek artykuł wiąć do ręki — wszędzie to przeczucie grożącego nam unicestwienia. Nawet błąkając się w 1909 r. we Włoszech po cichych klasztorach i muzeach, Błok z całą pewnością, bez wszelkich wahań prorokuje, że wszystko to wkrótce rozpadnie się w gruzy:

„Stoją już u progu te czasy, kiedy nawet sztuka ulegnie niebywałej ruinie. Zemsta padnie i na nią."

Takich cytatów można by wybrać dziesiątki i setki.

Od 1905 r. Błok przez dwanaście lat nieustannie przepowiadał katastrofę. I, powtarzam, nie tylko nie bał się tej katastrofy, ale im dalej, tym namiętniej ją przyzywał. Jedynie w rewolucji widział ratunek od swej „więziennej tęsknoty". Przywoływał rewolucję głosem gromkim i rozkazującym:

Ej, wstań i zagoris' i żgi!
Ej, podnimi swoj wiernyj mołot!
Cztob mołnijej żiwoj raskołot
Był mrak, gdie nie widat' ni zgi![1]

Nikt tak nie wierzył w potęgę rewolucji jak Błok. Zdawało mu się, że jest wszechmocna. Stawiał jej olbrzymie żądania, ale nie wątpił ani na chwilę, że rewolucja je spełni. Niech tylko przyjdzie, to już nie oszuka. Jego ostatnie artykuły przepełnione są tą optymistyczną, bezgraniczną wiarą

[1] Hej, wstań, rozgorzej i pal!
Podnieś swój niezawodny młot!
Niech żywa błyskawica rozpruje
Ciemności, w których nie widać nic!

w zbawienną rolę rewolucji. W jednym z nich czytamy: „Prędzej czy później wszystko ułoży się na nowy ład, bo życie jest piękne". Słowa te można by zamieścić jako motto we wszystkich jego książkach. Piękno życia jest utajone, nie widzimy go, gdyż je zohydzono wszelkim plugastwem. Rewolucja spali to plugastwo i życie stanie przed nami w całym blasku urody. Błok nie chciał zadowolić się małym. Żadnych połowicznych darów: wszystko albo nic. „Tylko wtedy życie jest coś warte — mawiał — kiedy mu się stawia bezgraniczne wymagania: wszystko albo nic. Czekać na to, co nieoczekiwane; choć tego teraz nie będzie, choć nawet długo nie będzie. Ale życie nam to odda z czasem, bo życie jest piękne."

W początku osiemnastego roku zaczęliśmy pracować w wydawnictwie „Literatura Światowa" pod kierunkiem Maksyma Gorkiego i spotykaliśmy się przez długie tygodnie przy wspólnej pracy. Opisałem szczegółowo te spotkania w mojej książce o nim. Okazywał mi wówczas sympatię i nie ukrywał przede mną swoich nienawiści: do wielu ludzi, z którymi wypadało nam pracować. Nawet przebywanie z nimi w jednym pokoju było dla niego istną męką. Wszystkich tych ludzi łączyła w jego oczach jedna wspólna cecha: byli potomkami starego świata, osad ludzki, który należało zniszczyć. Ta sama nienawiść wre w jego książkach: wszyscy możliwi Żorżowie, Arkadiusze Romanowicze (w sztuce *Nieznajoma),* mistycy (w sztuce *Bałaganczik),* dworzanie (w tragedii *Róża i krzyż),* „wytrawni dowcipnisie", „pogardliwi esteci" — wszyscy byli dla niego uosobieniem ohydy i nie mieli prawa nazywać się ludźmi. „Zamykam oczy, żeby ich nie widzieć" — mówił nieraz, używając w stosunku do nich najstraszliwszego wyzwiska, jakie posiadał w swoim słowniku: „mieszczuch". Nienawidził mieszczuchów tak, jak nienawidził ich Dostojewski, Hercen, psychologia mieszczucha była dla niego wstrętniejsza niż syfilis. Sąsiadował z nim w tym samym domu pewien całkiem godny szacunku mieszczuch, który nie tylko niczym go nie skrzywdził, ale nawet na swój sposób go czcił. Oto jaką modlitwę zapisał w związku z nim Błok w swoim dzienniku:

„Panie Boże! Daj mi siły, bym uwolnił się od nienawiści do niego; nienawiść ta nie daje mi żyć w tym mieszkaniu, dławi mnie, mąci myśli... on osobiście nic mi dotąd złego nie zrobił. Ale duszę się nienawiścią, która dochodzi we mnie do jakiegoś patologicznego, histerycznego obrzydzenia, które nie daje mi żyć.

Idź precz ode mnie, Szatanie, idź precz ode mnie, mieszczuchu, tylko tak żebym się ciebie nie dotykał, nie widział, nie słyszał: nie wiem, czy jestem od ciebie lepszy, czy gorszy, ale czuję do ciebie wstręt, zbiera mi się na wymioty, idź precz ode mnie, Szatanie."

Jeszcze jedną cechę zauważyłem w jego charakterze (nie zastanawiałem się jakoś dawniej nad tym): niezwykłe męstwo wobec prawdy. Wysokie poczucie odpowiedzialności za każde słowo. Jeżeli na posiedzeniach naszego kolegium naukowego — wypadało mu wydać ujemną opinię o czyjejś pracy literackiej, wypowiadał się w sposób bardziej bezlitosny i ostry od nas wszystkich. Znać było, że żadna siła nie mogłaby go zmusić do złagodzenia albo zmiany wyroku. Tak jak gdyby powiedział sobie raz na zawsze, że nie wolno przecież walczyć o ogólnonarodową, ogólnoludzką prawdę, a równocześnie kłamać choćby w najmniejszym drobiazgu. Sumienie społeczne

silne jest tylko wówczas, gdy się opiera o sumienia poszczególnych jednostek — o tym mówił nieraz.

W 1921 r. w jednym z teatrów leningradzkich urządzono na jego cześć uroczystą akademię. Publiczności natłoczyło się nieprzebrane mnóstwo. Powierzono mi wygłoszenie słowa wstępnego o Błoku. Byłem jednak zmęczony, niezdrów, byle jak wyjąkałem swoje przemówienie i w rozpaczy uciekłem za kulisy. Błok odszukał mnie tam, pocieszał bardzo serdecznie, z całej duszy współczując memu niepowodzeniu, ofiarował mi kwiatek i dał się razem ze mną sfotografować. Ale równocześnie czuł się w obowiązku powiedzieć mi:

— Źle pan dzisiaj mówił... bardzo słabo... zupełnie co innego niż to, co mi pan wczoraj przeczytał.

Potem milczał chwilę i dodał:

— Lubie się też nie podobało.

Taki był zawsze i we wszystkim — we wszelkich okolicznościach życiowych. Nawet przez współczucie, z litości nie uważał, by miał prawo odstąpić od prawdy.

Przypomniała mi się wówczas pewna jego rozmowa, prowadzona dość dawno temu z Leonidem Andrejewem. Andrejew był wielbicielem Błoka, kochał jego poezję, wzruszała go do łez. Kiedyś w Wanimelsuu poszliśmy z Leonidem Nikołajewiczem na narty. W pobliżu stacji Rajwoła gruchnął w śnieg i nie wstawał, a kiedy próbowałem pomóc mu się podnieść, odepchnął moją rękę i powtórzył ze łzami:

I matros na bort nie priniatyj
Idiot, szatajas', skwoz' buran.
Wsio potierano, wsio wypito!
Dowolno — bolsze nie mogu...[1]

Oświadczył, że są to wiersze genialne. Błok wiedział o żarliwej miłości Leonida Andrejewa — a jednak kiedy Andrejew jeszcze raz wyraziwszy mu swój zachwyt zapytał go przy mnie, na premierze jednej ze swoich sztuk, czy mu się ta sztuka podoba, Błok spuścił głowę, długo milczał, potem podniósł oczy i powiedział ze skruchą:

— Nie podoba mi się.

A po chwili z jeszcze większą skruchą:

— Bardzo mi się nie podoba.

Tak jak gdyby to była jego wina, że sztuka się nie udała.

I zawsze mówił prawdę wprost, bez ogródek, z niczym się nie licząc.

„System szczerej wypowiedzi (nawet bezlitosnej) — pisał w którymś ze swoich listów — jest jedynie możliwy, w przeciwnym razie stosunki gmatwają się niewiarygodnie."

„...Tylko prawda — choćby była najcięższa — jest lekka — »lekkie brzemię« — pisał w swoim dzienniku. — N a s z y m z a d a n i e m jest przywrócić prawdę, która znikła z rosyjskiego życia."

[1] Marynarz nie przyjęty na pokład
Idzie chwiejąc się wśród zamieci.
Wszystko stracone, wszystko wypite!
Dosyć — więcej już nie mogę...

Przypomnijmy sobie, jak postąpił z Białym: po trzech latach nienaturalnie płomiennej przyjaźni i nagle — „Boria! Chciałem ci zadedykować (swoją książkę — K. Cz.). Teraz byłoby to kłamstwem".

I przekreślił dedykację.

Może są to wszystko drobiazgi, ale nie można przecież dzielić prawdy na wielką i małą. Właśnie dlatego, że Błok nawykł co dzień służyć najmniejszej, życiowej, powszedniej prawdzie, mógł, kiedy nadeszła pora, stanąć do walki o prawdę ogólnonarodową.

Dużo musiał mieć bohaterskiej miłości prawdy on, „arystokrata", „esteta", żeby w środowisku, w którym żył, oświadczyć, że jest zwolennikiem nowego ustroju. Wiedział, że równa się to zerwaniu ze starymi przyjaciółmi, całkowitej samotności, oplwaniu przez tych, których kochał, a nigdy nie zapomnę, jak szczęśliwy i pełen wiary stawiał czoło temu szaleństwu oszczerstw i przekleństw. W owe dni spotykaliśmy się szczególnie często. Błok dosłownie odmłodniał i rozkwitł. Jak się okazało, on, którego wielu współczesnych od dawna uważało za schyłkowca, był jakby stworzony do śmiertelnej walki o wielką prawdę społeczną.

Większość ludzi przez długi czas nie dostrzegała w nim jego męstwa wobec prawdy. Kochali w nim co innego, a tego nie widzieli. Przejrzeli dopiero wówczas, kiedy stanął mężnie sam, przeciwko wszystkim swoim bliskim, z poematem *Dwunastu,* z bezlitośnie prawdziwym artykułem *Inteligencja a rewolucja;* a przecież ta odwaga bojownika i żołnierza była mu właściwa przez całe życie.

Przypomnijmy sobie jego nagły bunt przeciwko mistyce, której tak wiernie służył przez długie lata! Poeta pięknej damy zaczął szydzić z niej i ze swoich współwyznawców-mistyków w sztukach *Nieznajoma* i *Bałaganczik.* Wszyscy jego przyjaciele-dekadenci dopatrywali się w tym zdrady wobec przeszłości. Andrzej Biały był tak oburzony, że rzucił klątwę na przyjaciela. „W dramatach Pana widzę jedno wielkie bluźnierstwo" — pisał do Błoka w kilka lat potem i nazwał go w druku łamistrajkiem... Tak więc, kiedy Błoka, po ukazaniu się jego poematu *Dwunastu,* oskarżono o odstępstwo, darzono mianem zdrajcy, on zaś stał sam przeciwko wszystkim — nie było to dla niego niczym nowym: i w 1906, i w 1908 r., i w 1911 przechodził przez to samo.

„Zdumiewa mnie Twoja odwaga i męstwo" — pisał do niego Andrzej Biały po przeczytaniu *Skitów.* Moim zdaniem zbyt nieostrożnie uderzasz w pewne nuty. Pamiętaj — Tobie nie »przebaczą« nigdy. Bądź mądry: łącz odwagę z roztropnością."

Aleksandrowi Aleksandrowiczowi wszakże brak było owej życiowej mądrości. Jak wszyscy nasi wielcy mistrze słowa, słuchał tylko jednego głosu, głosu prawdy wewnętrznej i nieustraszenie głosił tę prawdę w jej najbardziej krańcowym wcieleniu.

Przełożyła
Jadwiga Dmochowska

Aleksander Błok

DWUNASTU

1

Czarny wieczór.
Biały śnieg.
Wicher, wicher!
Nie ustoisz na nogach, człowiecze.
Wicher dmie
Po całym bożym świecie!

Wicher kręci
Białym śniegiem,
Lód pod spodem chrzęści.
Ślisko na lodzie,
Każdy przechodzień
Ślizga się — ach, nieszczęśnik!

Od domu do domu
Lina płynie.
Transparent na linie:
„Cała władza Konstytuancie!"
Staruszka dręczy się, płacze,
Ni w ząb nie rozumie, co znaczy
Takie płótnisko olbrzymie.
Myśli uparcie,
Ile by wyszło z tego owijaczy,
A chłopcy bosi, obdarci...

Staruszka jak kwoka się grzebie
W zaspie pośrodku ulicy.
— O Matko Święta na niebie!
— Do grobu wpędzą bolszewicy!

Dmie wichrzysko srogie!
Mróz ściska co sił!
A burżuj za rogiem
Nos w kołnierzu skrył.

A to kto? — Z długim włosem,
Mruczy pod nosem:
— Zdrajcy!
— Rosja umiera!
Pewno to wieszcz —
Literat...

A oto długopoły
Przez zaspy się kopie...
Czemuś dzisiaj niewesoły,
Towarzyszu popie?

Pamiętasz, jak bywało,
Brzuchem parłeś w przód
I krzyżem w krąg jaśniało
Brzuszysko na lud?

Paniusia nieco dalej,
I w karakułach druga:
— Myśmy płakali, płakali...
Pośliznęła się
I — bęc — leży jak długa!

Hej, rusz się który!
Ciągnij do góry!

Wicher wesoły,
Zły i swawolny,
Targa za poły,
Przechodniów kosi,
Szarpie, miętosi
Plakat ogromny:
„Cała władza Konstytuancie"...
I słowa przynosi:

...I myśmy miały zebranie...
...O, w tamtym domu...
...Omówiłyśmy —
Uchwaliłyśmy:
Dziesięć — godzina, dwadzieścia pięć — spanie...
...I nie brać od nikogo taniej...
...Chodźmy do domu...

Wieczór.
Ulica pustoszeje.
Ktoś się wlecze.
Kuli się.
Wiatr świszcze, wieje...

Biedny człowiecze,
Chodźże tu, chodź —
Pocałujmy się...

Chleba!
Co będzie dalej?
Zwiewaj!

Czarne, czarne niebo.

Złość, smutna złość
W piersi się pali...
Czarna, święta złość i mrok...

Towarzyszu!
Wytęż wzrok!

2

Wicher przegania śnieg przez miasto.
Idzie, idzie ich dwunastu.

U karabinów czarne rzemienie,
Wokoło — ognie, ognie, płomienie...

W zębach skrętka, kaszkiet na głowie,
Sitwa znaczona, chłopcy morowi!

Wolność, wolność, wolność, ha!
Ech, bez krzyża!

Tra-ta-ta!

Mróz, towarzysze, wściekły mróz!

— A Wańka z Kat'ką hulać poszedł...
— Ona kierenki ma w pończosze!

— Waniuszka teraz sam bogaty...
— Był naszym — poszedł dziś w sołdaty!

— Wańka, burżuju, taki synu,
Moją pocałuj, spróbuj ino!

Wolność, wolność, wolność, ha!
Ech, bez krzyża!

Co tam Kat'ka z Wańką ma —
Jakie, jakie sprawy ma?...

Tra-ta-ta!

Wokoło — ognie, ognie, płomienie...
Przez ramię — karabinów rzemienie...

Rewolucyjny równaj krok!
Czujnie cię wroga śledzi wzrok!

Chwyć za karabin, lęk w sobie skrusz!
Kropniemy kulką w Świętą Ruś —

W starodawną,
Chałupianą,
Tęgozadą!

Ech, bez krzyża!

3

Poszli, poszli nasi chłopcy
Służyć w gwardii czerwonej —
Służyć w gwardii czerwonej —
Zbyć się głowy szalonej!

Ech, ty dolo-niedolo,
Żywocie junacki!
Zdarta paltocina,
Karabin austryjacki!

Niech burżujów strach oblata,
Rozdmuchamy pożar świata,
Świat w pożarze, we krwi stanie —
Pobłogosław, Panie!

4

Wrzeszczy lichacz, sypie śnieg,
Wańka z Kat'ką sanną mknie —
Elekstryczna latarenka
Na dyszelku...
Patrzcie, hej!...

Płaszcz żołnierski na ramionach,
Gęba głupio wykrzywiona,
Kręci Wańka czarny wąs,
Podśpiewuje,
Przygaduje...

A ten Wańka — chłop nie lada,
A ten Wańka — pięknie gada!
Głupią Kat'kę obejmuje,
Zagaduje...

Przechyliła się do tyłu,
Ząbki-perły zaświeciły...
Ach, ty Katiu, moja Katiu,
Mordeczko pyzata...

5

A na szyi twojej, Katiu,
Niezgojone noża cięcie.
A pod piersią twoją, Katiu,
Świeże jakieś zadraśnięcie.

Ech, dziewczę, puść się w taniec!
Ech, nóżki — malowanie!

Koronkowe halki miałaś —
Miejże sobie, noś je zdrowo!
Oficerom dogadzałaś —
To dogadzaj im na nowo!

Ech, dogódźże, panienko!
Ech, serce w piersi jękło!

Pomnisz, Katiu, oficera —
Nie wymigał się przed nożem...
Zapomniałaś już — cholera?
Pamięć ci osłabła może?

Ech, ech, oprzytomniej,
Ech, przytulże się do mnie!

Szare getry nakładałaś,
Żarłaś mleczną czekoladę
I z junkrami rozjeżdżałaś —
Dziś żołnierzom jesteś rada?

Ech, ech, pogrzesz z nami!
Ech, spadnie z duszy kamień!

6

...I znowu cwałem im naprzeciw
Z krzykiem i z wrzaskiem zaprzęg leci...

Stać, stać! Andriuchna, wal co ducha!
Drogę odetnij im, Pietrucha!...

Trach-tararach-tach-tach-tach-tach!
Skłębił się tuman w śnieżnych skrach!...

A Wańka zmyka, pędzi koń...
Wal jeszcze raz! Do oka broń!

Trach-tararach! Trza cię nauczyć!
. . . . . .
Będziesz się z cudzą dziewką włóczyć!...

Uciekł ten drań! No nic, wolnego,
Jutro dobiorę się do niego!

A gdzie jest Kat'ka? — Kona, kona!
Głowa na wylot przestrzelona!

Dobrze ci, Katiu? — Ani drgniesz...
A leż na śniegu, ścierwo, leż!...

Rewolucyjny równaj krok!
Czujny cię wroga śledzi wzrok!

7

I znów idzie ich dwunastu —
Karabiny na ramionach.
U zabójcy nieszczęsnego
Twarz pobladła i zmieniona...

Idzie, idzie drogą pustą
Coraz przyspieszając kroku.

Szyja owinięta chustą —
Niewygasła żałość w oku...

— Niewesołyś, towarzyszu?
— Czemu ci tak zrzedła mina?
— Czemu żeś się tak uciszył,
Czy to Kat'kę tak wspominasz?

— Bracia, mam ja w sercu ranę —
Ja dziewczynę tę kochałem...
Noce czarne, nieprzespane
Z tą dziewczyną przepędzałem...

— Za ten płomień zadzierzysty,
Co się w oczach mienił,
Za to znamię jej ogniste
Na prawym ramieniu
Zatraciłem ją ze wszystkim,
Nieszczęsny szaleniec!...

— A to, ścierwo, gadki prawi!
Czyś ty baba, by się mazać?
— Całą duszę włosem na wierzch
Chciałbyś może nam pokazać?
— Trzeba myśleć o postawie
I w garść wziąć się w takich razach!

— Dzisiaj czasy nie po temu,
By użalać się twej stracie!
Jeszcze dużo cięższe brzemię
Przyjdzie nam podźwigać, bracie!

I Pietrucha na te słowa
Zwalnia przyspieszony krok...
I podnosi wyżej głowę,
I rozjaśnia znowu wzrok...

Ech, ech!

Poswawolić to nie grzech!

Swoich mieszkań dzisiaj strzeżcie —
Dziś grabieże będą w mieście!

Otwierajcie swe piwnice —
Hołota wyszła na ulice!

8

Oj, ty dolo-niedolo!
Smutku śmiertelny,
Beznadziejny!

Już ja czas ten
Przeszastam, przeszastam...

I po główce
Pogłaskam, pogłaskam...

I pesteczki
Pomlaskam, pomlaskam...

I nożykiem
Pochlastam, pochlastam!

Leć, burżuju, na rozgrzewkę!
Krew wychłepcę
Za mą dziewkę
Czarnobrewkę...

Wieczny odpoczynek racz jej dać, Panie...

Smutno!

9

Miasto po dziennym zmilkło gwarze,
Nad newską wieżą głucha cisza,
Stójkowy już się nie pokaże —
Bez wódki pohulamy dzisiaj!

Burżuj na skrzyżowaniu ulic
Nos przemarznięty w kołnierz wcisnął.
Skuliwszy ogon, drżąc się tuli
Do jego nóg parszywe psisko.

Jak głodne psisko tkwi na rogu
Burżuj — milczący znak pytania,
A stary świat, skuliwszy ogon,
Jak pies bezdomny stoi za nim.

10

Rozhulała się śnieżyca
Szeroko, szeroko!
Nic nie widać na ulicach
Choćby wykol oko!

Śnieg się kłębi niby chmury,
Śnieg się słupem wzbił do góry...

— Ale dmucha, Chryste Panie!
— Piet'ka! Znowu to gadanie?
Czy obronił cię choć raz
Twej ikony złoty blask?
Tyżeś chyba rozum stracił,
Zastanów się, pomyśl, bracie —
Czyżeś rąk nie nurzał w krwi,
Że ci Kat'ka w sercu tkwi?
— Równaj krok swój niezachwiany!
Blisko wróg nieubłagany!

Naprzód kroczy
Lud roboczy!

11

...I tak bez imienia Boga
Dwunastu idzie w dal.
Obca im wszelka trwoga,
Ani im czego żal...

Karabinki ich stalowe
Na zaczajonego wroga...
Przez zaułki brną grobowe,
Gdzie jeno zawieja sroga...
I przez zaspy, przez puchowe,
W których grzęźnie noga...

Sztandar czerwony
Wiedzie ich w przód.

Słychać stłumiony
Tupot nóg.

Znienawidzony
Zbudzi się wróg...

Zawierucha dmie im w oczy
W dzień i w nocy
Z całej mocy...

Naprzód kroczy
Lud roboczy!

12

...Krok ich twardy, odmierzony...
— Kto tam znowu? Wychodź! Kto tam?
Idą — sztandar ich czerwony
Na wichurze załopotał...

A przed nimi — śniegu zwały,
— Kto tu skrył się? Wyłaź! Nuże!
Tylko nędzny pies zgłodniały
Wlecze się za nimi w burzę...

— Odczepże się, natarczywy,
Bagnetem cię połaskocę!
Stary świecie, psie parszywy,
Zgiń, przepadnij — bo wygrzmocę!

...Szczerzy kły — jak wilk zgłodniały —
Nie odchodzi — skulił ogon —
Pies skostniały — wynędzniały...
— Hej, a kto tam idzie drogą?

— Kto czerwoną macha flagą?
— A przypatrz się w tej ciemnicy!
— Kto tam się przemyka żwawo,
Kryjąc się za róg ulicy?

— I tak przecież cię dopędzę,
Lepiej poddaj się i kwita!
— Towarzyszu, kiepsko będzie,
Wyjdź, bo kulka cię przywita!

Trach-tach-tach! — i tylko echem
Wystrzał się odzywa w murach...

Tylko w śniegach długim śmiechem
Ech, zanosi się wichura...

Trach-tach-tach!
Trach-tach-tach...

...Idą, idą krokiem twardym —
Głodny pies za nimi goni,
Przodem — niosąc krwawy sztandar,
Za wichurą niewidzialny
I dla kul nieosiągalny,
Nad śniegami stopą mglistą
Przez perliste rozsypisko,
W wieńcu białych róż na skroni
Idzie przodem — Jezus Chrystus.

Styczeń 1918

Przełożył
Seweryn Pollak

OPOWIADANIA HEMINGWAYA

Nareszcie mamy Hemingwaya po polsku. Toczony przed laty spór o powieść amerykańską nie dał się we znaki, jak był powinien, powszechnym utartym poglądom na świat literatury. Zabrakło strony dowodowej. Literatura amerykańska pozostała wielką nieznaną budząc wciąż sprzeciwy i entuzjazmy niepokalanie zasadnicze. Świetny, reprezentatywny wybór nowel *Śniegi Kilimandżaro i inne opowiadania* *, oraz rozsławiony (jakże słusznie!) w całym już świecie *Stary człowiek i morze* ** stawiają przed nami zagadnienie Hemingwaya w całej ostrości. Bliskie z pewnością wydanie *Dla kogo biją dzwony* i wznowienie *Pożegnania z bronią* oswoją nas z hemingwayowskim mitem, będącym wciąż źródłem nieporozumień, często bardzo elementarnych. Mamy znów powód do poczucia wyższości nad resztą świata. Czeka nas bowiem świeżość doznań, które Zachód ma już za sobą.

Nazwisko Hemingwaya zrosło się, dla nas na odległość całej jego twórczości, z pojęciem brutalności i antyintelektualizmu. Chociaż brutalność i antyintelektualizm charakteryzują twórczość całej wielkiej czwórki, to jednak tak Faulkner, jak Dos Passos, jak Steinbeck stworzyli własne, odrębne wizje świata, wizje brutalne i antyintelektualne w tym sensie, że nie mieszczące się w ramach europejskich konwencji, ale przerażające jakąś bezdenną, niemożliwą do wyczerpania głębią urazu, nienawiści czy agresywnego sentymentalizmu. Brutalny jest ich świat, antyintelektualna jest metoda jego ukazania bez nachalności sylogizmu, bez prawidłowości przyczynowo-skutkowej, ale twórczość i Faulknera, i Dos Passosa, i Steinbecka toczy, jak podskórna lawa, pragnienie jakiegoś ładu, pragnienie jakiegoś — mimo wszystko — systemu moralnego, który by bronił człowieka przed gwałtem i nadużyciem, przed zbrodnią i przed karą cywilizacji. I Faulkner, i Dos Passos, i Steinbeck szukają sensu działania tego zagrażającego im nieuchronnie mechanizmu współczesnego świata. Mają i wyrażają metafizyczną, socjologiczną czy psychologiczną, ale własną ideę świata.

Brutalność i antyintelektualizm Hemingwaya są szczelne, nie przepuszczają żadnego, choćby nawet ciemnego blasku, który by był przeczuciem czy prze-

* W przekładzie Miry Michałowskiej, Jana Zakrzewskiego i Bronisława Zielińskiego. PIW.

** W przekładzie Bronisława Zielińskiego. PIW.

błyskiem j e g o idei. Jest brutalny i antyintelektualny w stanie czystym, doskonałym. Stał się synonimem literatury gwałtownej.

Nie znam przekonywającej analizy dzieła Heminwayowskiego. Bo nie jest jeszcze przecież analizą wypunktowanie drogi, którą przebył, i ukazanie etapów ewolucji, bezsprzecznie zresztą humanizującej jego postawę i jego dzieło. Ale bez analizy brutalności i antyintelektualnej żywiołowości Hemingwaya nie pojmiemy istotnego humanistycznego sensu tej ewolucji, której uwieńczeniem jest *Stary człowiek i morze*. Bo w opowiadaniu tym Hemingway pełniej nawet niż w powieści *Dla kogo biją dzwony*, w tym jedynym jego dziele o wyrazistym wątku ideowym, wyraził to, co zwykliśmy nazywać postępowością w literaturze.

Co jest więc źródłem hemingwayowskiej brutalności? Czymże jest ten gwałtowny, szokujący antyintelektualizm, niesłabnący bodziec entuzjazmu i pogardy, a przede wszystkim nieporozumienia? Czyżby istotnie — jak chce wielu — wyrazem prymitywnej struktury pisarskiej? Czyżby więc dzieło Hemingwayowskie, jedno z najświetniejszych we współczesnej literaturze, było jakąś cudowną rudą talentu? — Niemożliwe. Cudów nie ma.

Wydany w PIW-ie tom *Śniegi Kilimandżaro*, grupujący najświetniejsze, wybrane z różnych okresów twórczości opowiadania, jest znakomitą okazją do próby rozszyfrowania tej zmitologizowanej już zagadki. Słownictwo, które rzadko widziało pióro pisarskie, „parterowa" budowa zdań, styl o prostocie bez precedensu w literaturze, dialog wyjałowiony z pojęć oderwanych, ze spraw powszechnych i z idei, jak w pierwszych dniach cywilizacji — wszystko skłania do tego, by wyrokować o okazowej powierzchowności, ubóstwie ducha reprezentantywnym dla „dzisiejszych — t a m — czasów". Ostatnio Adolf Rudnicki dał się złapać na tę przynętę. W *Niebieskich kartkach* nie usiłował wyjrzeć poza swój własny horyzont. Nie zastanowiło go to, co powinno go właśnie uderzyć: całkowity brak interpretacji czynów ludzkich, brak komentarza dla aktów czy postępków ludzi przeżywających niekiedy swoje ostateczne sprawy. Nie zastanowił go brak tego, co tworzy połowę lub trzy czwarte objętości naszej normalnej europejskiej powieści. A Hemingway, tak pedantycznie oszczędny i wstrzemięźliwy, sam w kilku miejscach daje klucz do siebie. W opowiadaniu *Krótka chwila szczęścia Francisa Macombera:*

— Ale przecież pan zna to uczucie szczęścia przed działaniem?

— Owszem, jest coś takiego. Nie trzeba za wiele o tym gadać, bo wszystko się przegada. W niczym nie znajdzie się przyjemności, jak się za dużo mówi.

W opowiadaniu *Śnieżny szlak:*

— Aha — zgodził się George — aż za wspaniałe, żeby o tym mówić.

Te wskazówki powinny dać wiele do myślenia obserwatorowi hemingwayowskiego świata. Bo tam wszystko rozbite jest na pierwsze czynniki i ukazane jedynie w działaniu, w ruchu. Nie ma statyki i refleksji. Macomber przezwyciężył strach, osiągnął najwyższe zwycięstwo swego życia, to szczęście, którego „nie wolno przegadać" i „poczuł nagły, do białości rozpalony, oślepiający błysk wybuchający pod czaszką — to było wszystko, co kie-

dykolwiek miał czuć". Tak jak szczęście było prawdziwsze, bo nie przegadane, tak tragizm tego zwycięstwa był większy, bo niedopowiedziany.

Ale wstrzemięźliwość ta to coś więcej niż „fortel" kompozycyjny. W *Pożegnaniu z bronią*, pamiętamy, Hemingway wyraził się precyzyjniej: „Abstrakcyjne wyrażenia, jak sława, honor, męstwo, święty brzmiały nieprzyzwoicie obok nazw wsi, numerów gościńców, imion rzek, numerów pułków i dat".

„Sława, honor, męstwo" — przecież cała twórczość Hemingwaya w tych kategoriach się dzieje. Tylko kategorie są nienazwane. Żeby nie przegadać samych wartości, Hemingway unika „abstrakcyjnych wyrażeń". Ukazuje ludzi w walce z żywiołem, w walce z siłą, ale ani żywioły, ani ich walka nie są dla nich pojęciami ogólnymi, są po prostu warunkami, w których żyją, w których zwyciężają, w których giną. Nigdy w imię czegoś, co nie jest nimi, nigdy dla czegoś, co nie jest nimi. Dopiero zwycięstwo lub klęska stają się ich ideą. Tym większą, że własną, nie podarowaną w gotowej definicji, ale wywalczoną i żywą od przetoczonej w wysiłku krwi przez serce.

Trudno o świat bardziej ateistyczny niż świat Hemingwaya. Bez absolutu pod żadną postacią. Tutaj znajduje się źródło antyintelektualizmu Hemingwayowskiego. Nie uzbrojeni żadną ideą, tylko sercem i mięśniami, ludzie stają wobec pustego, nie zaludnionego przez żadną mitologię świata. Za każdym razem zaczynają od punktu zerowego. Od nic, od *nada*. Nie wszyscy mają to poczucie, tak jak je ma kelner z opowiadania *Jasne, dobrze oświetlone miejsce*. Rzecz, jak wszystko u Hemingwaya, zaskakująca: nie literat Harry ze *Śniegów Kilimandżaro*, ale kelner, bierny pośrednik, bo nawet nie cudotwórca, ale faktor nędznych euforii alkoholicznych, wypowiada jedyny akt strzelisty tej zobiektywizowanej poetyki świata:

> *Nada* nasz, któryś jest w *nada*, święć się *nada* twoje, przyjdź *nada* twoje, bądź *nada* twoja jako w *nada* tak i na *nada, nada* naszego powszedniego daj nam *nada* i *nada* nam nasze *nada*, jako i my *nada* naszym *nada*, i nie *nada* nas na *nada*, ale nas zbaw od *nada; nada*. Zdrowaś nicości, nicościś pełna, nicość z tobą.

Każdy z ludzi Hemingwaya zmaga się ze swoim poczuciem nicości. W brutalnej walce na ringu *(50 000 dolarów)*, na arenie *(Niepokonany)*, w brutalnej miłości *(W Michigan)*, w brutalnej agonii *(Śniegi Kilimandżaro)* człowiek Hemingwaya walczy rzucając na szalę losu wszystko, na co go stać. By wydźwignąć się i wyogromnieć kosztem partnera-żywiołu.

Styl, kompozycja przypominająca stenogram rzeczywistości, jednowymiarowość, skrótowa brutalność akcji — te wszystkie Hemingwayowskie wartości, będące pod wieloletnim obstrzałem krytyki wrażliwej na każdy rodzaj głębi, to konsekwencje tego ateizmu, który wyklucza wszelkie idee istniejące poza człowiekiem i wszelkie uogólnienia człowieczeństwa. Każdy człowiek tworzy własne, tylko dla siebie, każdy w swojej skali, każdy na swoją miarę.

Ludzie Hemingwaya przezwyciężają własną słabość, pokonują strach, sięgają po rzeczy niemożliwe, odnoszą nad sobą zwycięstwa nawet w agonii. Są zdolni do wielkich rzeczy. Ale wielkich rzeczy nie dokonują. Nie są bohaterami. Ten sam wysiłek, ten sam gwałt zadany sobie przez Harry'ego, przez Macombera mógłby ich wznieść do bohaterstwa. A bohaterami nie są. Dlaczego? Bo zmagają się i zwyciężają tylko dla siebie, bo dokonują rzeczy, które tylko są na

ich własną miarę. Bez zdolności uogólnienia. Na najwyższą możliwą miarę ich egocentryzmu. Dźwigając się z nicości, poszerzają ideę własnego ja, tego człowieczeństwa, które nie posiada zdolności ogarniania innych ludzi. Żaden człowiek Hemingwaya nie jest zdolny do dumy Guillaumeta z *Ziemi człowieczej* Saint-Exupéry'ego: „Tego, co ja zrobiłem, wierz mi, nie zrobiłoby żadne zwierzę". Bo nikt z nich nie widzi się poprzez innych ludzi. Skazani są na samotność.

Ludzie Hemingwaya tym się tylko różnią między sobą, że są bardziej lub mniej odporni na rzeczywistość. Hemingway nie skazuje ich zresztą z góry. Każdemu pozostawia jego szanse. W *Krótkiej chwili szczęścia Francisa Macombera* ukazał mechanizm przeobrażania się słabości w siłę. W *Obozie indiańskim* ukazuje ostateczny akt słabości: Indianin podrzyna sobie gardło przy porodzie żony, bo nie ma nawet tyle odporności na rzeczywistość, by znieść cudze cierpienie. Manuel Garcia z opowiadania *Niepokonany* wszedł na arenę bez iluzji, ale chociaż spodziewał się klęski, to jej nie uznawał. Wytworzył w sobie własną, silniejszą niż rzeczywistość, nierzeczywistą miarę siebie.

Nic dziwnego więc, że te założenia światopoglądowe wyznaczyły Hemingwayowi specyficzny zakres tematyki. Interesuje go tylko taka działalność ludzka, która wyzwala się w sposób najbardziej brutalny, bliski paroksyzmowi. Jego terenem literackim jest pole bitwy, ring, arena, morze. Tam sprawy ostateczne, śmierć i życie, znajdują się w rękach ludzkich, są fizyczną, a nie metafizyczną konsekwencją. Nieśmiertelność Hemingwaya jest także na miarę człowieka. Mały Nick *(Obóz indiański)* „nabrał całkowitej pewności, że nigdy nie umrze", wtedy, kiedy zdał sobie sprawę, że życie jest trudniejsze.

Świat Hemingwaya wypełnia walka. Walka zawsze na śmierć i życie. Bezwzględne są wszystkie żywioły. Tak natura, jak i serce. Miłości są brutalne lub tragiczne, chciałoby się powiedzieć nieludzkie, tak bardzo są ludzkie.

Powieść z wojny hiszpańskiej *Dla kogo biją dzwony* wprowadza do twórczości Hemingwaya ton nowy. Wspólną sprawę ludzi. Robert Jordan nie ginie w walce na swoją własną tylko miarę. Jego śmierć jest wypełnieniem zobowiązania wobec innych ludzi. Po raz pierwszy idea kształtuje los człowieka. Hemingway poświęca jej najpiękniejszą miłość, jaką stworzył. Miłość Roberta i Marii. Lecz stary mechanizm brutalności działa. Śmierć Jordana jest obiektywnie bezcelowa i Jordan wiedząc o tym ginie ze świadomością klęski. A śmierć ze świadomością klęski, nawet dla wielkiej sprawy, nie jest jeszcze bohaterstwem.

Dopiero *Stary człowiek i morze* jest pełnym humanistycznym głosem odnowionego pisarza. Walka starego rybaka Santiago z żywiołem, z rybą wielką jak apokalipsa, toczy się w wymiarach niespotykanych dotychczas w hemingwayowskim świecie. Po raz pierwszy nie dzieli ona, ale łączy żywioł i człowieka. Na śmierć i życie.

> Zabijasz mnie — pomyślał stary — ale masz do tego prawo. Nigdym nie widział nic większego, piękniejszego, bardziej spokojnego i szlachetnego od ciebie, bracie. Przyjdź i zabij mnie. Wszystko mi jedno, kto kogo zabije.

Tak nie przemawiał jeszcze żaden człowiek Hemingwaya.

W słowach Santiago słychać niemal głos Guillaumeta: „chociaż to jest nie-

sprawiedliwe, ale pokażę mu, co potrafi człowiek i co człowiek może wytrzymać".

„Nienawidzę kurczu, to zdrada ze strony własnego ciała." Czy nie podobnie w *Ziemi człowieczej* Saint-Exupéry'ego mówi Guillaumet o tym doskonałym narzędziu człowieka, sercu?

Santiago w tej walce z żywiołem urasta do powszechnego pojęcia człowieka. Już nie o własną tylko sprawę mu chodzi, nie o własną miarę, ale o miarę człowieczeństwa w ogóle.

Stary człowiek i morze to najradośniejsza opowieść Hemingwaya. Nie rozumiem, dlaczego Andrzej Kijowski nazywa ją w przedmowie „smutną baśnią" i odpowiednio (efektownie zresztą) ten smutek kropkuje. Santiago przezwyciężył przecież klęskę, odniósł zwycięstwo nad sobą, tym najgroźniejszym, bo myślącym, humanistycznym żywiołem. Uwierzył w siebie i jest zdolny do nowej walki. Do walki tylko na życie. Jak mały Nick, miał możność „nabrać całkowitej pewności, że nigdy nie umrze".

Programowa brutalność i antyintelektualizm Hemingwaya doprowadziły go do powszechnej ludzkiej idei. Cóż z tego, że nie objawionej? Jest tym bardziej przekonywająca, że żywa, pompowana gwałtownym sercem ludzkim krew w niej płynie. A to jest gwarancja, że swoim oddziaływaniem nie sięgnie poza sprawy i poza egzystencję człowieka.

Zbigniew Bieńkowski

LIRYKA JULII HARTWIG

Julia Hartwig: *Pożegnania*, Warszawa 1956. „Czytelnik"; str. 75.

Sztuka i uczucia macierzyńskie — tak można by najogólniej określić zakres tematyczny wierszy, które składają się na *Pożegnania*, pierwszy zbiór poetycki Julii Hartwig. Stwierdzenie to jednak niewiele jeszcze mówi. Temat jest z pewnością jednym z najważniejszych elementów każdego utworu literackiego, ale nie może być punktem wyjścia dla przeprowadzenia analizy, zwłaszcza wtedy, gdy bierze się na warsztat wiersz liryczny. Temat jest czymś zbyt ogólnym, występuje w tej samej lub bardzo podobnej postaci u wielu twórców — zazwyczaj przecież nie on w swej czystej postaci stanowi o oryginalności czy swoistości określonego pisarza. Tym bardziej że rzadko się zdarza, aby twórca wykazał swą indywidualność tylko i wyłącznie poprzez nowe potraktowanie tematu, nowe określenie go przy użyciu środków artystycznych już znanych czy nawet skonwencjonalizowanych. Zresztą tych spraw nie można oddzielać. Piszę o tym dlatego, że posługując się kryterium tematu absolutnie nie można ukazać swoistości poety — zwłaszcza wtedy, gdy obraca się on w kręgu problemów szeroko omawianych w epoce historycznej, w której żyje. Sztuka i miłość do dzieci są tematami, które w poezji współczesnej bodaj największym cieszą się powodzeniem. Na tej płaszczyźnie nie podobna wykazać różnic między poezją Hartwig a np. utworami Słobodnika, który o każdym wybitniejszym poecie przeszłości ogłosił już poemat, czy liryką tych poetek, które w rytmizowanych zdaniach głoszą chwałę potomstwa.

Hartwig jest poetką, która ma już swój styl. A właściwie dwa style, zupełnie różne, świadczące o dwu całkowicie odmiennych postawach wobec świata. Style nie pokrywają się z tematami. Styl pierwszy pojawia się zarówno w niektórych lirykach z cyklu Z *różnych lat*, jak i w paru wierszach, pochodzących z *Powitania córeczki*. Charakteryzuje się on swego rodzaju „ciężkością". Frazy rozbudowywane są w skomplikowane niekiedy okresy, zdania główne przecinane są szeregiem pobocznych. Unika poetka niekiedy metaforycznego skrótu, w pewnych wierszach w ogóle porzuca metaforę — zadowala się bardziej konwencjonalną figurą poetycką: porównaniem. Nie przemawia w nich poprzez obraz — funkcję zasadniczą pełni relacja, zobiektywizowana, raczej podległa myśli niż uczuciu. Tak, te liryki zbliżają się do prozy (czemu sprzyja wolny wiersz, w wielu wypadkach bardzo słabo zrytmizowany) — ale bynajmniej nie jest to zarzut. Uważam, że właśnie te „po prozatorsku" napisane wiersze są najlepsze w tomie. Ich cechą charakterystyczną jest jakby bezpośredniość wyrażanych racji, mówienie wszystkiego wprost, unikanie jakichkolwiek pozorów. Tymczasem pozory stanowią istotę tych utworów, które pisała poetka swym stylem drugim. Styl ten jest obrazowy, metafora nie stanowi już rzadkości. Ale wydaje mi się, że w tych właśnie utworach Julia Hartwig zadaje gwałt swemu talentowi poetyckiemu, któremu taka poezja jest obca. Mam wrażenie, że w tych wierszach pi-

sarka jakby nie przemawia swoim głosem. Powiem od razu — sądzę, że te liryki napisane zostały poniżej możliwości autorki, a o nich świadczą chociażby takie wiersze, jak *W pochodzie muzyki* czy *Spotkanie przyjaciół*. Grzechem naczelnym tych utworów jest stylizatorstwo. Konstruowane przez poetkę obrazy są po prostu nie nowe, często nawet banalne:

Kiedy poeta umiera,
Ptak zdmuchnięty pada z drzewa,
Czarna chmura zasnuwa zieleń
I najdrobniejsze tęczowe ziarnka piasku,
Których nie dostrzega zwykle wzrok ludzki,
Przestają być naprawdę dostrzegalne.
(Śmierć Pawła Eluard)

Ta strofa jest reprezentatywna pod wieloma względami. Przede wszystkim zaciekawia tkwiąca w niej *implicite* dwustylowość, mimo że stanowi ona jedno zdanie. Styl obrazowy nie wykracza tutaj poza przeciętność. Przedstawienia są równie konwencjonalne, jak nieplastyczne. Od obrazu przechodzi jednak poetka do ściśle pojęciowych określeń. „Tęczowe ziarnka piasku" są do wiersza wprowadzone za pomocą zupełnie innej metody poetyckiej niż poprzednie elementy obrazowe. Są one w strofie najwyrazistsze, poetycko najbogatsze — dlatego że poetka nie usiłuje ich pokazać („pokazywanie" nie jest jej najmocniejszą stroną), ale przede wszystkim je omawia, posługując się pojęciami, a nie obrazami. W dalszych partiach wiersza zarzuca poetka styl obrazowy. Konstruuje poetyckie przedstawienie poprzez narrację, oszczędną, miejscami nawet lakoniczną. Jego istotną cechą jest prostota. Wiersze, w których plastyczny obraz stanowić ma podstawowy element wyrazu, są jej zaprzeczeniem. Poetka upiększa, wizje nie służą bezpośrednio treści — często stają się dekoracyjne:

O niebo wsparta śpiewa
Wielka i głos jej jak wiatr
Ujęty w jasne łożysko
Płynie wciąż wyżej i wyżej.
(Kirsten Flagstad)

Dokonała tu poetka zbytecznej monumentalizacji, bohaterka wiersza wystylizowana jest na potężną rzeźbę. Nie sądzę, aby taka dekoracyjność dobrze służyła prezentowaniu bohaterów lirycznych — w każdym razie nie u poetów typu Julii Hartwig, dysponujących raczej nieplastyczną wyobraźnią. W innych wierszach, reprezentujących styl pierwszy, poetka zupełnie inaczej przedstawia swoich bohaterów — często rzeczywistych: tak jak znakomita sopranistka norweska. W *Odwiedzinach* postać Czechowicza zarysowana jest całkowicie odmienną metodą:

Towarzyszka pracy pedagogicznej
Czechowicza (był on bowiem
nauczycielem dzieci upośledzonych: ślepych,
głuchych i niemych,
dla których kalendarz jak i ważne sprawy
życia wraz z posiłkiem
mają powolniejszy bieg) stała właśnie przed
ogrodnikiem w szarym kitlu z gracą...

Jej charakterystyczną cechą jest swego rodzaju informacyjność. Nawet w takiej postaci stylistycznej zdanie to mogłoby się z pewnością znaleźć w encyklopedycznej notce o autorze *Nuty człowieczej*. A jednak jest to poezja, prawdziwa poezja... Decyduje o tym zapewne ścisłe powiązanie z kontekstem, niejako współbrzmienie z tonem stylistycznym całości. *Odwiedziny* są bowiem swego rodzaju relacją, powściągliwą i oszczędną w słowach. Wtrącone w nawiasy zdanie o Czechowiczu jest może krańcową konsekwencją metody poetyckiej Julii Hartwig: przeszczepiania na teren liryki tych elementów stylistyki, które właściwe są przede wszystkim prozie — często nawet publicystycznej. Jednym z czynników decydujących o tym, że to wiersz, jest składnia. *Odwiedziny* napisane zostały zdaniami wyłącznie oznajmującymi (z dwoma wyjątkami — sądzę — mało znaczącymi), utrzymanymi przeważnie w czasie przeszłym. To tworzy swoistą konstantę, określającą tonację stylistyczną wiersza i jego budowę rytmiczną. Zaznaczyć warto dużą sprawność, z jaką pisarka posługuje się składnią poetycką. Czyni z niej cząstkę bardzo aktywnie uczestniczącą w całej machinie artystycznej. Często tak przełamuje zdanie na poszczególne szeregi wierszowe, że już przez to samo podkreśla wagę pewnych wyrazów, na które pada logiczny lub emocjonalny akcent. Julia Hartwig nie stroni od rozbudowanych, złożonych intonacyjnie okresów. W

wielu wypadkach wyzyskuje artystycznie przechodzenie od jednej intonacji do drugiej:

Gruby flamandzki chłopak i bladooka dziewczyna,
Która trzyma rękę z gałązką na wydętym fartuchu,
Czy warci są pokus świętego Antoniego?
(Wiara)

Dwa pierwsze człony tej frazy zapowiadają zdanie raczej informujące czy opisujące niż pytające. Nagle pojawiająca się intonacja pytajna całkowicie zmienia jego charakter. O ileż byłoby ono uboższe, gdyby pytające „czy" znajdowało się na początku. Znikłby wtedy zupełnie moment zaskoczenia.

Powróćmy jeszcze do problemu „prozatorskości" wierszy Julii Hartwig. Przejawia się ona nie tylko w stylistyce, ale również w kompozycji. Wiele z tych liryków to małe poetyckie rozprawki, w których narracja sąsiaduje często z wywodem ściśle pojęciowym. Julia Hartwig należy bowiem do tego grona poetów, których się zwykło nazywać intelektualnymi. Nie przejawia się to tylko w tematyce, aczkolwiek i ona nie jest bez znaczenia. Intelektualizm widoczny jest przede wszystkim w warstwie stylu i układu wiersza — ale również w wyrażonym w tej poezji stosunku do świata. Poetki prawie nigdy nie interesuje tylko to, co stanowi bezpośredni przedmiot wiersza. Od niego przechodzi do spraw szerszych — dokonuje „uogólnień" (podobnie postępuje w swej liryce Wisława Szymborska). Zazwyczaj w zakończeniach utworów wyraża autorka jakieś przeświadczenie bardzo ogólne, do którego wprowadzenia niemal pretekstem było to, co bezpośrednio stanowiło w wierszu sprawę najważniejszą (np. w *Wiosennym świetle* czy *W pochodzie muzyki*). Nic też dziwnego, że w wierszach, których przedmiot stanowi sztuka (nawet malarstwo), nie zna Julia Hartwig opisu. Bo też wydaje mi się, że jest ona przede wszystkim poetką problemów, poetką myśli. Nie znaczy to wcale, aby w tego rodzaju wierszach rezygnowała autorka w ogóle z obrazowania. Nie, oczywiście tak nie jest. Plastyczny obraz nie stanowi tylko nadrzędnego elementu struktury wiersza, ale jest jedynie częścią jakiegoś mniej lub bardziej zintelektualizowanego rozważania. Metafora staje się wtedy wobec niego czymś podrzędnym. Przenośnie w tych „prozatorskich" wierszach są zazwyczaj dużo trafniejsze niż w lirykach stylizacyjnych — mimo że oszczędniej używane. Niekiedy jednak bardziej niż obrazową — pełnią funkcję jakby syntetyzującą. W analizowanych już *Odwiedzinach* napotykamy np. „suitę wojny". Ta metafora, której pierwszy człon zaczerpnięty został z zakresu terminologii muzycznej, niezwykle trafnie oddaje pewną cechę wojny, mianowicie jej długi przeciąg trwania i złożoność z wielu mniej czy bardziej powiązanych ze sobą epizodów (suita jest gatunkiem muzycznym z reguły wieloczęściowym, o strukturze raczej swobodnej, luźnej, nie określonej ściśle — jak następstwo części w klasycznym typie symfonii).

Skoro jesteśmy już przy muzyce, warto zatrzymać się nad wierszami, które jej Julia Hartwig poświęciła. Najbardziej interesującym z nich jest *W pochodzie muzyki*. Poetka opiewa ją metodą w naszej poezji chyba nową. Bo w liryce „muzycznej" wytworzyły się jakby dwie konwencje. Pierwsza polega na posługiwaniu się onomatopejami i szczególnie silnym podkreślaniu melodii wiersza (przykład: znana *Słota* Iwaszkiewicza). Jest to metoda z pewnością najtrudniejsza w autorskiej realizacji, ale jednocześnie najbardziej efektowna, narzucająca czytelnikowi muzyczną treść już przez samą formę wiersza. Nie wiem jednak, czy jest ona żywotna w tej chwili — kiedy poeci raczej rezygnują z poszukiwań w zakresie melodyjności słowa. Metoda druga polega na całkowicie dowolnym kojarzeniu z konkretnym utworem muzycznym czy jakimś kompozytorem różnych obrazów (tak uczynił np. Gałczyński w swym *Karolu Szymanowskim*). Julia Hartwig poszła trzecią drogą. Pozornie dała tylko wyliczenie rozmaitych wirtuozów i kompozytorów — każdego z nich w jakiś sposób określiła. Uchwyciła w wierszu jednak jakieś dziwne działanie muzyki na człowieka. To wydaje mi się dużym sukcesem. Poza tym wiersz jest całkowicie „zracjonalizowany". Jest w nim więcej zrygoryzowanego logicznie wywodu niż elementów tradycyjnej kompozycji lirycznej. Tak zresztą dzieje się we wszystkich prawie utworach, naznaczonych oryginalnym talentem pisarki. Bo nie widać jego

znamion wtedy, gdy Hartwig stylizuje, gdy opiera swe wiersze na obrazach, zazwyczaj zresztą wtórnych. Najpełniej talent poetki prezentuje się w tych utworach, które są jakby lirycznymi rozprawkami. Jestem przekonany, że nowe wiersze autorki *Pożegnań* potwierdzą słuszność mojej diagnozy.

Michał Głowiński

NOWE TREŚCI I DAWNA POETYKA

Kazimierz Andrzej Jaworski: *Wiersze wybrane 1939—1954*. Warszawa 1955. „Czytelnik"; str. 98, 2 nlb.

Nawet jeśli nie natkniemy się od razu przy lekturze *Wierszy wybranych* K. A. Jaworskiego na utwór, już w tytule dedykowany Leopoldowi Staffowi — nie zdołamy odepchnąć wrażenia, że przebywamy w aurze emocjonalnej i poetyckiej, owiewającej *Sny o potędze*. Jest rzeczą doprawdy zastanawiającą, jak znany poeta i tłumacz międzywojenny, zasłużony wydawca „*Kameny*" związał się ze sposobem formułowania myśli, który wprowadzili do naszej literatury umiarkowani członkowie grupy, określonej buńczucznym mianem: „Młoda Polska". Zdawałoby się, że takie pochodzenie poetyckie, uznawane i poważane w dwudziestoleciu, wyciśnie z góry na powojennym dorobku literackim Jaworskiego piętno anachronizmu, zamknie mu drogę do wyrażania wierszem tragicznej, ale i optymistycznej treści lat 1939—1954, które przecież zmusiły pisarzy w rodzaju Jastruna czy Różewicza do wypracowania nowych metod twórczych, nie używanej dotąd poetyki. Jednakże K. A. Jaworski nie zgłosił akcesu ani do wykruszającej się coraz bardziej grupy tradycjonalistów, ani do gwałtownej awangardy „młodych" — wybrał, kto wie, czy nie bardziej trudną i niebezpieczną od tych dwóch alternatyw, drogę: zaczął wlewać wzburzone współczesnością i autobiograficznym fermentem treści do starych, pokrytych często muzealną śniedzią form poetyckich. Rezultatem tego eksperymentu jest 98-stronicowa książeczka — *Wiersze wybrane*.

Lata 1939—1954 nie były dla Jaworskiego przełomem wyłącznie historycznym, wkroczyły bardzo groźnie i boleśnie w jego życie osobiste. Spora wiązka utworów obozowych, cykl dedykowany synowi, kilka wierszy poświęconych przyjaciołom, których zabiła wojna i faszyzm — to wszystko każe krytykowi szczególnie liczyć się z dokumentalną prawdą analizowanego zbiorku. Są w nim i inne wiersze: zapisuje w nich Jaworski wyznaczniki naszej nowej niepodległości, które wydobywają z otaczającego poetę świata i ludzi coś, czego dotąd nie widział i nie nazwał. I w tych utworach wytrwałe, choć nie zawsze zwycięskie, zmaganie się nowych treści z dawnymi formami poetyckimi nie może być uważane za spłatę haraczu koniunkturalnemu deklaratywizmowi, asekuranckiej publicystyce poetyckiej.

Mocno zakorzeniona w czasie poezja Jaworskiego łączy się trwałymi więzami na równi z przeszłością i przyszłością. Przeszłość wskrzesza wspomnienie, przyszłość szkicuje marzenie — nie dziw zatem, że wspomnień i marzeń poetyckich wiele jest wśród *Wierszy wybranych*. Wszystkie one mają charakter osobisty, autobiograficzny: Jaworski wraca chętnie myślą do własnego dzieciństwa i młodości, z surowo pojętego obowiązku przypomina epizody z niedawnych lat bestialstwa. Ale już tylko chętnie, z radością wyobraża sobie poeta przyszłość własnego syna, w wierszu. *W muzeum dwudziestego pierwszego wieku* widzi zredukowane do funkcji anachronicznych eksponatów narzędzia zbrodni i zniszczenia. Przepływające przez życie ludzkie dzieje mają więc dla Jaworskiego charakter serdecznie bliski — rzec by można — rodzinny.

K. A. Jaworski wprowadza do swej twórczości nowe motywy i problemy bynajmniej nie w suchym, abstrakcyj-

nym ekstrakcie pojęciowym. Tu właśnie napotykamy po raz pierwszy trwałe relikty młodopolskich kanonów poetyckich: obraz w emocjonalnej otoczce. Autor *Wierszy wybranych* zastępuje z pasją linie i kolory plastycznej kompozycji wierszami, strofkami własnych poematów. Poprzez każdy z jego utworów czytelnik coś widzi i coś odczuwa: wzrokiem i nastrojem spotyka się z wizją i intencją poety. Jeśli więc odczytujemy na początku *Narodzin wiersza* namiętne żądanie: „coś musi mocno wzruszyć, do głębi zatargać" — uśmiechamy się ze zrozumieniem: takie same pragnienia szeptał cicho młodziutki Staff i wykrzykiwał głośno Kasprowicz.

Otóż to: w poezji Jaworskiego i w jego poetyce żyje wciąż skrzętnie przesiany — trzeba to przyznać — dorobek literacki „Młodej Polski". Skrzętnie przesiany — bo nie spotykamy w *Wierszach wybranych* ani dziwolągów leksykalnych, ani hipertrofii i wynaturzeń uczuciowych, ani zawikłanej i ciemnej metaforyki symbolizmu. Widać, że Jaworski patrzy na *Sny o potędze* i *Balladę o słoneczniku* (nie mówiąc już o poezji Micińskiego i Miriama) z perspektywy pół wieku, która dokładnie oddzieliła trwałe zdobycze poetyckie od artystowskich świecidełek. Śmiem twierdzić, że tylko takie echo poetyckiego początku dwudziestego stulecia, jakie przechował w swych frazach Kazimierz Andrzej Jaworski — nie brzmi w naszych uszach akordami fałszu i dysonansu. „Młoda Polska" ma w Jaworskim prawdziwie trzeźwego i rozsądnego spadkobiercę.

Wróćmy jednak do najważniejszego problemu: czy realizowane przez idącego „śladem Hafisa" poetę łączenie nowych treści z przebraną, ale dawną tradycją artystyczną jest nie tylko poprawne, ale i w pełni udane, żądające naśladowców i kontynuatorów? Czy mamy prawo stawiać Jaworskiego w trudnej, odpowiedzialnej i niepewnej pozycji mistrza i nauczyciela naszych młodych „pieszczochów poetyckich"?

Odpowiedź w pełni twierdząca byłaby tutaj konwencjonalną, a właściwie z gruntu fałszywą i niepotrzebną formułką grzecznościową. Trzeba wziąć pod uwagę przede wszystkim tę okoliczność, że ostatni tomik Jaworskiego przedstawia czytelnikowi *Wiersze wybrane*, a nie „zebrane", podsumowuje pewien epizod — żeby nie wspomnieć niepopularnego etapu — nie zaś całokształt dorobku poety. Jaworski jest poetą żywym i twórczym, mającym przed sobą wiele jeszcze przygód w krainie literatury. Bez żenady zatem wypisuję oceny i stawiam postulaty.

Mimo wszystkich wyliczonych przed chwilą osiągnięć metody poetyckiej Jaworskiego, nie zmienia ona w niczym faktu, że jego tomik spoczywa w naszym ręku niby cenny a kruchy dokument archiwalny. Prawo dialektycznej łączności treści i formy dało tu o sobie znać w sposób nie bardzo (mimo nowych treści!) przemawiający za świeżością — słowo to bardzo ożywcze i młode! — wyrazu artystycznego wierszy, napisanych przez poetę w ciągu ostatnich lat 15-tu. Przyczyna tego zjawiska tkwi przede wszystkim w tym, że środki poetyckie, które w początkach dwudziestego stulecia pomagały w rewolucjonizowaniu i dramatyzowaniu wyrażanej w nich treści — obecnie ją ustateczniają, zamieniają na sformułowania i obrazy, bardzo czcigodne i szanowne dla naszych oczu i uszu. Zjawisko — zdawałoby się — paradoksalne: w lirykach Jaworskiego jest bardzo niewiele z takiego liryzmu, który objawia się wzburzeniem i pasją, jakimś gwałtownym nizaniem obrazów i wzruszeń na nić głównego problemu, jest nader skąpa eksploatacja tak przydatnej i atrakcyjnej dla subiektywizmu artysty pointy. Gdyby nie to, że Jaworski szczególnym sentymentem otacza drobne utwory poetyckie, można by się w jego ostatnim zbiorku nawet dopatrywać podobieństwa do cmentarza niezrealizowanych, monumentalnych wizji epickich. Trudno wśród tego wszystkiego dosłyszeć wraz z poetą: „jak młodo bije serce mu czterdziestoletnie..."

Ostatnie wiersze nadają się, podobnie jak utwory ich poetyckiego patrona, Leopolda Staffa, do przeprowadzenia na nich egzemplifikacji trudnego zagadnienia tradycji i nowatorstwa w poezji. Jeszcze niedawno temu utożsamiano przecież wprowadzanie nowych treści z nowatorstwem w literaturze, a hołdowanie dawnym metodom twórczym — z tradycją, częściej złą niż dobrą. Ziarnko prawdy tkwi jednak w tym prostackim rozróżnieniu, gdy chodzi o poezję, będącą tematem moich rozważań: dawne środki stylistyczne i wersyfikacyjne oraz połączony z nimi sposób obrazowania wytwarzają w

stosunku do wywołanej wizji i problemu dystans, niepożądany zapewne ani przez poetę, ani przez czytelnika. Nowe treści i dawna poetyka — mimo całego kunsztu wiążącego je artysty — ustawiają się wobec siebie w sposób bardziej przypominający (mglisto co prawda obrysowany) dysonans aniżeli twórczy i płodny konflikt.

Przyczyny takiego, wyraźnego już, „odchylenia się" Jaworskiego od postawy twórczej jego mistrza, Leopolda Staffa, widziałbym w nawiązaniu przez autora *Wierszy wybranych* do najmniej przemijającej, ale za to najbardziej niebezpiecznej tradycji „Młodej Polski": tradycji umiarkowanej, łagodnej, bardzo „uczesanej". Gdyby twórca omawianego tomiku brał pełnymi garściami z dorobku swych najbardziej krańcowych i awangardowych poprzedników, musiałby już w dwudziestoleciu albo zamilknąć, albo zasadniczo przebudować swój warsztat literacki. Przy swej metodzie „ostrożnego konserwatyzmu" — ochrzcijmy w ten sposób postawę artystyczną Jaworskiego — ocalał on komunikatywność swoich utworów, nie szokował, ale i nie gorszył czytelnika, stwarzał — złudne po trochu — wrażenie ciągłego, ożywczego dopływu do swej twórczości „czasu teraźniejszego". O rezultacie takich posunięć pisarskich na dalszą metę najlepiej chyba świadczy fakt, że niewiele z ostatnich wierszy Jaworskiego potrafi wstrząsnąć uczuciem czytelnika, chociaż dużo z nich jest w stanie zaspokoić nasze potrzeby poznawcze i estetyczne.

Pisząc to wszystko nie chciałbym ja z kolei wywoływać wrażenia, że kreślę krzyżyk zamykający ostatnią książeczkę poetycką Jaworskiego do bibliofilskiego lamusa, gdzie zbierają się utwory i pisarze tyleż szanowani — co nie czytani. Chociaż wiem, że stawianie dojrzałemu i zasłużonemu poecie postulatu wymiany tradycji ideowej i artystycznej — do której on nawiązuje — na bardziej młodą, rozwichrzoną i współczesną może być uważane za tyleż pretensjonalne, co niegrzeczne — stawiam go jednak: pragnę bowiem bardzo dosłuchać się w wierszach Jaworskiego nie szumu młodopolskich nastrojów, ale niespokojnego rytmu naszej bieżącej współczesności, który bardzo jest podobny do stuku ludzkiego serca. Wiele z tego rytmu możemy odkryć w najnowszych utworach Leopolda Staffa — czyż nie może (bo na pewno potrafi) uradować nas nim wierny uczeń autora *Wikliny*, Kazimierz Andrzej Jaworski?...

Zbigniew Pędziński

POEZJA RETORYCZNA

Artur Międzyrzecki: *Południe*. Warszawa 1956. „Czytelnik"; str. 84 i 4 nlb.

Jeszcze nie łatwo nam żyć. Jeszcze nie łatwo nam śpiewać.
Jesteśmy jak człowiek schylony, który kolumnę wznosi.
Wzniesiemy ją, przyjaciele. Będziemy sadzić drzewa,
Będziemy ogród zakładać wielkiej ojczystej radości.

Cytowany czterowiersz pochodzi z utworu pomieszczonego w ostatnim tomie poetyckim Artura Międzyrzeckiego. Powiem więcej: pochodzi z wiersza, moim zdaniem, najsłabszego w tym tomie. Czy jest więc sens zaczynać nielojalnie od cytowania utworu, z którym wiążę ocenę zdecydowanie negatywną? Wprawdzie można by odpowiedzieć, że metoda taka mniejsze budzi zastrzeżenia od innej — bardziej wśród krytyków popularnej — którą Irzykowski porównał kiedyś do czynności chirurga (najpierw chloroformować pochwałami, potem operować), ale nie zamierzam bynajmniej uzasadniać swego zabiegu tym właśnie — skądinąd zasługującym na uwagę — argumentem. Idzie bowiem nie o powszechną słuszność zasady, lecz o jej doraźną przydatność dla moich celów. A cytowany powyżej wiersz — tytuł jego *W blasku lat nadchodzących* — wydaje się doskonałym kluczem do rozumienia poezji autora *Południa*. Ogniskuje w so-

bie niejako jej najbardziej swoiste właściwości. Więcej: ukazuje owe właściwości w stanie niemal chemicznie czystym, co znakomicie ułatwia ich obejrzenie.

Poezja Międzyrzeckiego jest — jak to się zwykło do niedawna mawiać — zaangażowana bezpośrednio w modelowanie nowej postawy człowieka wobec współczesności. Jest poezją na wskroś polityczną w tym sensie, że dochodzą w niej do głosu idee i dążenia związane ściśle z określonymi tendencjami. Wyznanie liryczne krystalizuje się tu niemal zawsze w sferze szerokich uogólnień ideowych, nierzadko przybiera postać hasła skierowanego wprost do odbiorcy. Ambicją wielu utworów Międzyrzeckiego jest narzucić czytelnikowi pewien sposób r o z u m i e n i a i o d c z u w a n i a idei politycznych, uczynienia z nich elementu najbardziej osobistego przeżycia. W modelu lirycznym wierszy Międzyrzeckiego społecznie ważkie pojęcia i uczucia ogólne — wola pokoju, miłość ojczyzny — sprzęgają się ze wzruszeniami jednostkowymi, intymnymi, nie tracąc wszakże nic ze swej ogólności, sąsiadując w wypadkach granicznych o miedzę z ogólnikowością. Retoryczność, znamienna dla wypowiedzi twórcy, przeradza się wówczas w nieprzekonywający frazes. Niebezpieczeństwo banału i łatwizny czyha tu właściwie na każdym kroku, jednak — na szczęście — stosunkowo rzadko przybiera kształty realne. Bardzo trudno byłoby wskazać sposoby, przy pomocy których unika Międzyrzecki owych zabójczych dla liryki niebezpieczeństw. Są to sposoby pozornie nieobecne, trudno dostrzegalne, muszą wszakże istnieć, skoro w poezji nie odczuwamy fałszów, skoro jej retoryczność nie wydaje się na ogół sztuczna. Spróbujmy je prześledzić, one to bowiem sprawiają, że liryka Międzyrzeckiego jest w swoim rodzaju oryginalna i swoista. Myślę, że jedynie kilka ostatnich utworów Pawła Hertza reprezentuje podobny typ wypowiedzi poetyckiej. Przed paroma laty również wiersze Kubiaka zawierały się niewątpliwie w tym kręgu. Obecnie tylko Międzyrzecki konsekwentnie podejmuje konwencje liryki na wskroś retorycznej. Na czym więc owa retoryczność polega? Przede wszystkim — nie jest to kategoria wyłącznie stylistyczna. Odnoszę wrażenie, iż stanowi ona istotny — a może nawet podstawowy — składnik wyobraźni artystycznej pisarza. Międzyrzecki odczuwa poetyckość idei i uczuć abstrakcyjnych. Dla pełnego przeżycia nie potrzebuje on bynajmniej dokonywać ich konkretyzacji, bowiem same pojęcia ogólne posiadają dlań walor uczuciowy i emocjonalny. Jeśli zaś posiadają ten walor, więc i obróbka poetycka, kształtowanie wypowiedzi lirycznej będzie wiązać się z utrwalaniem i potęgowaniem ich o g ó l n e g o pojęciowego sensu. W tym miejscu retoryczność poczyna być zasadą stylistyczną. Myślę, że takie jest jądro metody twórczej Międzyrzeckiego.

We współczesnej poezji — dotyczy to głównie Różewicza i najmłodszego pokolenia twórców — zaobserwować można zjawisko, jakie krytyka określa znaną już w dwudziestoleciu nazwą r z e c z o w o ś c i. Mianem tym określa się dążenie do konkretyzowania materii wzruszeń, do krystalizowania ich wokół najbardziej codziennych, dających się szczegółowo opisać przedmiotów i przeżyć. Ta łatwa do zaobserwowania tendencja jest z pewnością formą reakcji na frazesowość poezji lat ubiegłych, frazesowość, która w poszczególnych utworach była wynikiem oderwania formuły lirycznej od s y t u a c j i u c z u c i o w e j. Frazes dałby się tu porównać do wniosku pozbawionego przesłanek, był ideową kopułą wzniesioną ponad nieistniejącą budowlą. Formuła liryczna utworu, czyli jego najistotniejsza zawartość ideowa, nie uprawdopodobniona uczuciowo, „odstawała" od normalnego odczuwania, była zbyt szeroka, by móc odpowiadać jednostkowemu przeżyciu. Zjawisko nazwane rzeczowością w poezji oznacza zwężenie skali liryzmu do kręgu uczuć związanych ściśle z przedmiotem doznania, uziemionych niejako i krystalizujących się wokół konkretu. Nie jest to bynajmniej rezygnacja z ambicji moralistycznych, tak znamiennych dla dzisiejszej poezji. Świadczy o tym dowodnie twórczość Różewicza. Ale uległa przeobrażeniu zasada, wedle której liryka stapia się z intencją moralistyczną. Punktem wyjścia przestała być ogólna teza ideowa, podlegająca wtórnie lirycznej konkretyzacji, stało się nim natomiast indywidualne, częstokroć bardzo drobne przeżycie, w którym niejako podskórnie pulsują szersze prawidłowości. Tu także można dostrzec, jak przemiana p o s t a w y powołuje do życia swoisty styl wypo-

wiedzi poetyckiej. Rzeczowość stylistyki równoznaczna jest z doskonaleniem metod l i r y c z n e g o o p i s u.

Poezja Międzyrzeckiego znajduje się na biegunie przeciwnym. Jest ona próbą podjęcia moralistyki abstrakcyjnej. Ale próba to dosyć osobliwa, odmienna od dotychczasowych konwencji. Można ją najwyżej kojarzyć z dwoma wymienionymi już poprzednio nazwiskami. Poezja Międzyrzeckiego wiąże wzruszenia nie z indywidualnym przeżyciem, lecz nade wszystko z pojęciami i uczuciami p o z a j e d n o s t k o w y m i, które dopiero w ukształtowanym przez nią modelu lirycznym mają się stać osobistymi. Jest to poezja, której ambicją jest zbliżyć do przeżyć jednostkowych sferę zasadniczych decyzji moralnych, związać ją z rytmem życia wewnętrznego, uczynić elementem uczuć osobistych człowieka, w y k a z a ć, iż nie ma pomiędzy nimi dystansu. Wynika stąd tak znamienny dla wielu utworów Międzyrzeckiego d y s k u s y j n y tok wypowiedzi.

Jeślibym miał do wyboru
Sztukę w ogóle i ludzi w ogóle,
Cóż bym wybrał?

(O wyborze przyjaciół)

Wydaje mi się, że ten właśnie moment sprawia, iż poezja Międzyrzeckiego nie dzieli niepowodzeń liryki, którą w latach ubiegłych zwykło się nazywać niesłusznie polityczną tylko na podstawie bezpośredniej obecności w niej haseł politycznych. Związek idei obiektywnie ważkich z życiem uczuciowym jednostki traktowano tam statycznie, jako zupełnie naturalny i oczywisty. Wzorzec liryczny, który owa poezja konstruowała, opierał się na fałszu psychologicznym, zależności pomiędzy ogólnym a indywidualnym były fikcyjne, nie znajdowały potwierdzenia w doświadczeniu czytelnika. W wierszach *Południa* Międzyrzecki unika niebezpieczeństw fałszu psychologicznego. Unika zaś przede wszystkim dlatego, że model liryczny przezeń kształtowany powstaje w p r z e w o d z i e d y s k u s y j n y m, rodzi się w wyniku ideowej polemiki z samym sobą i domniemanymi oponentami. Taki jest sens wiersza inicjalnego nadającego tytuł całemu zbiorkowi. Mniemam, iż w tym utworze dedykowanym poetom-rówieśnikom znajduje się motyw będący nicią przewodnią tomu. Motyw poszukiwania prawdy o „rzeczach tej ziemi", rzeczach bardzo współczesnych, historycznie określonych, ogarniętych intelektualnie, lecz nie przeżytych w pełni uczuciowo. Stąd bardzo charakterystyczny rozkład akcentów w poezji autora *Południa* — najważniejszy z nich pada na dowodzenie, przekonywanie, uzasadnianie. Słowo „dowodzenie" chyba najdokładniej oddaje swoisty klimat utworów Międzyrzeckiego. W istocie bowiem liryka jego prawie nigdy nie jest pozbawiona określonego — nawet stylistycznie — adresata. Zwraca się do kogoś, przekonywuje, d o w o d z i uczuciowych racji. Na tej zasadzie lirycznego dowodu zwróconego wprost do czytelnika zbudowane są najciekawsze wiersze — *Nie wierzmy w ogień piekła..., Zaufajcie poetom* czy dytyramb na cześć piosenki warszawskiej — *Ballada dla przyjaciół*. Zresztą — rzecz charakterystyczna — tę samą zasadę znajdujemy w wierszu tytułowym — *Południe*, co szczególnie mocno świadczy o jej znaczeniu, bowiem utwór otwierający tomik jest jak gdyby ideową introdukcją, wstępnym wyznaniem wiary, patronującym całości zbiorku.

Formuła liryczna nie jest więc w wierszach Międzyrzeckiego czymś ukształtowanym *a priori*, lecz niejako narasta w utworze, zostaje d o w i e d z i o n a w toku dyskusyjnym. Abstrakcyjność nie staje się ogólnikowością, ponieważ podbudowują ją bezpośrednio obecne w wierszu argumenty. Konsekwentną postać lirycznego dowodu posiada utwór *O potrzebie wielu strun*. Bardzo przejrzyście ukazuje się tu znamienna dla takiej konstrukcji trójczłonowość — założenie, wywód, teza.

Trzeba mi wielu muzycznych instrumentów.
Cóż zrobię z tą jedną struną?
Ona zawodzi mnie raz po raz.

To człon pierwszy. Następuje szeroko rozbudowana argumentacja („dowody rzeczowe"), ciążąca wyraźnie ku końcowemu akordowi — zamykającej utwór aforystycznej tezie:

Naprawdę, naprawdę, przyjaciele.
Trzeba nam
Wielu muzycznych instrumentów,
Bardzo wielu fletów, piszczałek i skrzypiec,
Strun dla naszego bólu,
Strun dla radości naszej,
I bębna dla werblisty.

Poezja Międzyrzeckiego jest na wskroś abstrakcyjna. Jest nią w tym sensie, że czyni przedmiotem liryki uczucia ogólne, pozajednostkowe. W tej sferze — odległej od konkretu — poeta czuje się najpewniej, tu też buduje swój „wzorzec liryczny", oparty na zasadach ideowego dowodu. To osobliwe zjawisko nazwałbym d r a m a t y z a c j ą i d e i, korzystając z określenia Karola Irzykowskiego. Prawda utworu nie jest założona z góry, ale powstaje, rodzi się w polemice, w walce z wątpliwościami, wynika z argumentacji. Paradoks określenia „dramatyzacja idei" polega na tym, że skojarzone w nim zostają pojęcia przeciwstawne — dynamika i statyczność. Ale paradoks ten ujmuje chyba istotę liryki Międzyrzeckiego — jest ona przecież i abstrakcyjna, i jednocześnie d y s k u s y j n a. Jest więc statyczna, a jednocześnie — łatwo do tego dojść przez obserwację stylu — dramatyczna. Myślę, że dzięki owej paradoksalnej sytuacji moralistyka Międzyrzeckiego tak rzadko brzmi fałszywymi tonami. Tylko niekiedy — a tak było w cytowanym na samym początku utworze — retoryczność jego poezji staje się grzechem. Staje się nim wówczas, gdy poczyna służyć hasłom „obywatelskim", sprzecznym w swojej istocie z jakąkolwiek dyskusyjnością. Wtedy wyraźnie zarysowują się granice abstrakcyjnej moralistyki Międzyrzeckiego. Wyjście poza nie grozi wszystkimi niebezpieczeństwami dydaktyki.

Janusz Sławiński

POEZJA I POLITYKA

A l e k s a n d e r R y m k i e w i c z: *Krajobrazy i ludzie.* Warszawa 1956. „Czytelnik"; str. 67 i 5 nlb.

Sporo miejsca w tym zbiorku zajmują przedruki z poprzednich książek poetyckich Rymkiewicza (cykle *Wieniec jezior* i *Ziemia serdecznie znajoma).* Zgromadzone pod wspólną okładką z nowymi utworami, składającymi się na tytułowy cykl tomiku, nabrały one jednak innej nieco wymowy. Powiedziałbym wręcz, że zarówno ich artyzm jak i problematyka zyskały w nowym kontekście na wyrazistości i ostrości. I to nie tylko ze względu na tematyczną jednolitość książki (krajobrazy i ludzie Warmii i Mazur), ale z powodów daleko bardziej istotnych. Jakich? Odpowiedzią na to pytanie będzie właściwie cała recenzja.

Zacznijmy od sprawy stosunkowo prostej: czy Rymkiewicza — jako autora całego zbiorku wierszy o Warmii i Mazurach — można nazwać poetą regionalnym? Trzeba by odpowiadać w tym wypadku zgodnie z tradycyjnym porzekadłem „na dwoje babka wróżyła": i tak, i nie. Jeżeli bowiem chodzi o egzotykę kostiumowo-folklorystyczną i pejzażową regionu, to schodzi ona u Rymkiewicza na plan dalszy, staje się elementem bardzo zresztą sugestywnie malowanego tła dramatów i spraw ludzkich. Wbrew tytułowi nie krajobrazy, lecz ludzie grają główną rolę w tej książce. Specyficzna problematyka środowiska mazursko-warmińskiego potraktowana została przez poetę bardzo szeroko i bardzo poważnie. Regionalizm kostiumów i pejzaży, regionalizm „formy" towarzyszy jedynie regionalizmowi „treści", rozwijającemu i usiłującemu rozwiązywać zagadnienia szczególnie ważne i żywotne dla tej części naszego narodu, która zamieszkuje odzyskane wreszcie dla nas i zespolone już w całości z macierzą północnowschodnie obszary Polski. To jeden charakterystyczny rys poetyckiego regionalizmu Rymkiewicza; drugi natomiast — to tendencja dośrodkowa, podnosząca w problematyce życia regionu przede wszystkim to, co posiada doniosłość dla całego narodu i co stanowi ważny element problematyki ogólnonarodowej i ogólnopaństwowej, a więc tendencja przeciwstawna owemu antykwarskiemu regionalizmowi, który akcentuje niemal wyłącznie odrębności regionu i gotów jest walczyć w ich obronie ze wszelkimi niwelującymi

je wpływami z zewnątrz. Jeżeli ten ostatni nazwać by można regionalizmem „czystej etnografii", to regionalizm Rymkiewicza należałoby określić jako regionalizm o dominancie problematyki historycznej i społecznej.

Krajobrazy i ludzie to jakby zbiór poetyckich glos zapisanych na marginesach kroniki przedstawiającej dzieje Warmii i Mazur w latach 1945—1955. Glosy te jednak to nie liryczne komentarze i przyczynki do księgi dziejów, okolicznościowe hymny i ody. Są to raczej elementy wielkiego epickiego bilansu lat historycznego przełomu, który przyniósł tamtym ziemiom wyzwolenie spod niemieckiego jarzma, gruntowną przebudowę społeczno-gospodarczą i w okresie którego dokonywał się niełatwy proces asymilacji żywiołu autochtońskiego z napływowymi elementami z dawnych wschodnich kresów naszego państwa oraz z Polski centralnej. Uwaga Rymkiewicza koncentruje się na tych właśnie wydarzeniach, a sprawą dla niego najważniejszą jest krystalizowanie się nowych form życia na tamtych terytoriach i przeobrażenia w świadomości ludzkiej, wytwarzające swoisty, właściwy dla owego regionu typ polskości. Taki bilans — rzecz jasna — nie może wyczerpać się na przedstawieniu faktów, musi on zawierać w sobie również elementy oceny, propagandy i protestu, wnioski i postulaty — słowem: sporządzany musi być przez poetę nie odczuwającego trwogi wobec problematyki *par excellence* politycznej, ale problematyki tej nie redukującego do „opiewania" czegoś tam i wykrzykiwania takich lub innych akutalnych hasełek.

Poezji politycznej grozi stoczenie się bądź to ku ekstremowi bezpośredniego aktualizmu, co może spowodować zejście na poziom wierszowanej publicystyki dziennikarskiej, bądź to ku ekstremowi historiozoficzno-metafizycznej ogólnikowości, w której zatraca się konkretność problematyki i jej bezpośredni związek z określoną rzeczywistością historyczną. Rymkiewicz unika obu tych niebezpieczeństw. Cechuje go daleko posunięta lojalność wobec faktu. Jego wizja poetycka wyrasta z obserwacji rzeczywistości, z konkretu ludzkich doświadczeń. Podstawową jej kondygnację stanowi poetycka transpozycja realnych, czasem reportażowo zgoła traktowanych fragmentów widzianego świata (*Dwa wiejskie szpitale, Pierwsza wiosna, Jarmark koński*). Gra wyobraźni uniezwyklająca obraz, akcentująca jego najbardziej frapujące estetycznie motywy nie idzie już teraz u Rymkiewicza w parze z tendencjami mitotwórczymi, jak to działo się w *Tropicielu*, *Potokach* a nawet w niejednym utworze tomu *Z narodem*. Ta poezja jest realistyczna nawet w momentach najwyższego nasilenia wizyjności, gdyż wizyjność jest w niej nie celem, lecz środkiem do wydobycia z przedmiotu poetyckiego przedstawienia jego rysów najbardziej reprezentatywnych, znamiennych kosztem tego, co akcydentalne i wtórne (*Nasz dom, W gospodzie*). Sama metoda pracy pisarskiej Rymkiewicza świadczy o tendencji do szukania słowa uwydatniającego rzecz, słowa, które byłoby nazwą, a nie aluzją czy symbolistycznym napomknieniem. Realizm konwencji przedstawieniowej kojarzy się u Rymkiewicza ściśle z realistycznym widzeniem świata rzeczy. Dlatego poezja ta podejmuje problematykę odnalezioną w realnym życiu Warmii i Mazur, broniąc się zwycięsko zarówno przed pokusami sloganowego krzykactwa, jak i przed metafizykującym historiozofowaniem.

Drugi czynnik określający charakter i doniosłość politycznej poezji Rymkiewicza to jej żywy, organiczny rzec by się chciało, związek z tradycjami artystycznymi i ideowymi dotychczasowego dorobku literackiej twórczości narodowej. Nie należy stanowczo przeceniać wpływów na tę poezję rosyjskiej liryki z doby symbolizmu i imażynizmu. Wpływy te zdołał Rymkiewicz w pełni zasymilować i już na przykład w jego młodzieńczym *Tropicielu* w parze z imażynistycznym wizjonerstwem idzie głęboko romantyczny styl bardzo zresztą mgławicowo potraktowanej koncepcji fabularnej i zagadnieniowej utworu, żywo przywodzący na myśl przedśmiertny okres twórczości Słowackiego.

Chcę podkreślić to właśnie określenie: „przywodzący na myśl". Jest ono w danym wypadku jak najbardziej na miejscu, gdyż sugeruje łączność, ale wyrażającą się nie w jaskrawiznach epigońskiego naśladownictwa, lecz w nie pozbawionym znamion oryginalnej twórczości pokrewieństwie analogii. Ten aktywny, współtwórczy tradycjonalizm

Rymkiewicza jest jednym z najbardziej znamiennych rysów nowej jego książki. Weźmy dla przykładu choćby wiersz *Zmarłym:*

Gdzież róża godna czcić wasze cmentarze,
Gdzie marmur godny zamknąć wasze twarze?
[. . . . .]
Oto was godna róża — polska mowa,
Naród — to wasza płyta marmurowa.

W dystychach tych dźwięczy ton owego epitafium, którym uczcił Kochanowski Władysława Warneńczyka:

...jego poświęcone
Kości nie są w ojczystym grobie położone —
Grób jego jest Europa, słup śnieżne Bałchany,
Napis—wieczna pamiątka między krześcijany.

Dźwięczy ton — ale nie echo. Samo nawiązanie do owego epitafium ku czci króla-bohatera jest już metaforą określającą wielkość bojowników o polskość Warmii i Mazur jako równą tamtej wielkości, stwierdzonej żołnierską śmiercią na polu bitwy. Nie z odbitkową reprodukcją „klasycznego" wzorku mamy tu do czynienia, ale z oryginalnym, odkrywczym pomysłem realizującym się w tej pięknej, bogatej znaczeniowo i celnej analogii.

Może komuś wydać się, że podjąwszy kwestię polityczności liryki Rymkiewicza odskoczyłem ku sprawom zupełnie innym, ponieważ wdałem się w analizę estetyczną utworów poety. Owszem, wiem, iż do dziś istnieją w Polsce ludzie święcie przekonani, że krytyk powinien zaczynać od tego, co uważają oni za analizę estetyczną, tzn. od opisania i skatalogowania wszelkich anapestów, trochejów, cezur, sekstyn, oktaw, motywów i wątków znalezionych w danym utworze, a skoro już to zrobi, wolno mu przejść do określenia postawy ideowej pisarza, byle tylko czynił to z taktem i umiarem, nikogo nie obrażając i dając wyraźnie do zrozumienia, że wobec postawy diametralnie odmiennej zachowałby ten sam, godny eunucha, beznamiętny spokój. Z przykrością muszę wyznać, że zabawa w formalistyczny dyrdymalizm nie sprawia mi najmniejszej przyjemności i że nijak nie mogę zmusić się do traktowania poety jako cyrkowca prześlicznie żonglującego męskimi cezurami i rymami wewnętrznymi oraz wyciągającego jak dyplomowany magik z pustego kapelusza swoich strof białe króliki rewelacyjnych metafor ku uciesze zachwyconych i oczarowanych snobów. Poezja nie interesuje mnie jako wytwórnia estetycznych cacek, ale jako ważna i cenna dziedzina pracy kulturotwórczej. Dlatego też wyraz artystyczny to dla mnie przede wszystkim konkretyzacja myśli poety, przetłumaczona na język estetycznych przedstawień realizacja jego postawy wobec świata. I dlatego też charakteryzując znamienne właściwości stylu pisarskiego Rymkiewicza starałem się odczytywać ideologiczny i kulturowy sens owego stylu.

Sądzę, że próba ta nie była bezowocna. Pomogła nam ona zorientować się, że sprawa Warmii i Mazur nie jest dla poety jedynie kwestią dnia dzisiejszego, jaką mogłoby być „bicie się" okolicznościowym wierszykiem o terminowe i stuprocentowe zakończenie zbiorów buraków cukrowych (dla ścisłości podaję, że w żadnym wypadku nie jest moim zamiarem ośmieszanie poezji agitacyjnej o bardzo doraźnym i ściśle utylitarnym charakterze; utwory tego typu należą jednak — mimo zachowania zewnętrznego wyglądu wiersza — do publicystyki dziennikarskiej i powinny być traktowane jako pewna jej specyficzna odmiana i z tego stanowiska badane i oceniane). Repolonizacja obszarów mazursko-warmińskich, wzajemna asymilacja elementów miejscowych i napływowych, utrwalenie w nich patriotyzmu nie tylko narodowego, ale również i państwowego (bo dla nas ciągle jeszcze są to sprawy różne i wielu z tych, którzy nie pożałowaliby własnej skóry w obronie ojczyzny, potrafi z czystym sumieniem obchodzić rozmaite przez nią wydane prawa i przepisy) wiążą się dla Rymkiewicza nierozdzielnie z koncepcją Polski, która jest — jak ludowa pieśń znad mazurskich jezior — „zaborcza bez oręża, wieczna bez zaboru".

Czy ty wiesz, czymże byłaś dla nich tam, Warszawo,
dla wsi polskiej, schylonej nad ziemi uprawą —
skarbem, trąbką daleką, bronią, skrzydłem, błyskiem,
ale skarb można przynieść — tyś zawsze nad Wisłą,
trąbka gra, głos jej czysty za lasami zginie

— srebrnym tonem przez wieki ty wzywasz
jedynie,
czyś ty bronią? lecz oręż i zaborczy bywa
— domy twoje płonęły walką sprawiedliwą,
skrzydło raz zestrzelone nie uleci więcej
— ty wzlatasz, póki istnieć będą polskie ręce,
oni cię nie ujrzeli nawet z dala błyskiem
— byłaś listkiem na mapie, a dla serca
wszystkiem.

(Kraj lasów i Warszawa)

To „czymże byłaś" ma w tym fragmencie znaczenie również normatywne: „tym być powinnaś". Ów adresowany do Warszawy wiersz zarysowuje dosyć wyraźnie centralną dla politycznej poezji Rymkiewicza koncepcję Polski. Koncepcja ta opiera się na żywotnych w naszej literaturze od czasów Reja i Kochanowskiego tradycjach postępowych, inspirujących wszystkie próby reform mających na celu przeobrażenie naszej ojczyzny w państwo całego narodu, w wierne zasadom sprawiedliwości społecznej państwo pracy i pokoju, odrzucające wojnę jako środek umacniania swojej potęgi. Koncepcja ta dotrwała do naszych czasów i teraz dopiero zyskała pełne szanse realizacji. U Rymkiewicza jest ona zabarwiona nieco elementami poetyckiego mitotwórstwa o sielankowym charakterze; jest w niej coś z tego obrazu prastarej, piastowskiej Polski, jaki wymarzył sobie Słowacki:

Dziś jeszcze widzę — jakby w tajemnicy
Najgłębszej ducha mojego — tę chatę
Na szmaragdowych łąkach, przy Kruszwicy,
Zapraszającą bociany skrzydlate.

Dlatego też charakterystyczny jest dla *Krajobrazów i ludzi* pewien nadmiar pastelowości, nazbyt może chwilami rozliryzowana czułość tonu wypowiedzi. Osłabiają one w pewnym stopniu dynamiczność i sugestywność poezji Rymkiewicza. Ale i na ich obronę dałoby się jednak też coś powiedzieć. Przypomnienie o roli imponderabiliów moralnych i uczuciowych w myśleniu politycznym jest chyba jak najbardziej na czasie, gdyż myślenie to, kształtowane przez warunki doby imperializmu, bywa nawet u nas często nazbyt praktycystyczne i racjonalistyczne, zbyt wyłącznie poddane sugestiom czysto rozumowej rachuby.

Patrząc na nową książkę Rymkiewicza z perspektywy jego dotychczasowej drogi pisarskiej stwierdzić trzeba, że otwiera ona etap pełnej dojrzałości tego bogatego i nadal duże nadzieje rokującego talentu. Jeszcze w tomie *Z narodem* zdarzały się wiersze dość bezkształtne, nagromadzenia wizji dalekich od ostatecznej krystalizacji. Klasycyzm *Niezbrojnych zwycięzców* jest znowu nieco chłodny, realizowany nazbyt świadomie; przy wszystkich nieprzeciętnych zgoła zaletach tej książki za mało w niej poetyckiego żywiołu. Utwory zebrane w *Krajobrazach i ludziach* tętnią tym żywiołem, ale zarazem są ujęte w karby artystycznego ładu. Nie ma w nich chaosu i dowolności. Styl poety klasycznieje w nich — przez podporządkowanie się nie zewnętrznym regułom i rygorom, lecz immanentnemu prawu rozwoju zmierzającego do coraz wyższej klarowności i dojrzałości, jak choćby w tym wierszu:

Niewycackana tu natura
i ludzie tutaj nie anioły —
rozlane piwo plami stoły,
policzki zaś — pot i purpura.
Jak przed wiekami leśniczowie
ucztują, gardła śmiech rozdziera,
owi bez imion prostaczkowie,
wzór dla Flamandów, dla Homera.

Rogi jelenie nad bufetem
świadczą: tu piękne polowanie.
Lecz Diana grotem już nie rani,
nie ona mknie tu Chevroletem.

[. . . . .]

Diano bezgłośna, po dąbrowach,
chociaż z nich nikt nie uczci ciebie,
sprzyjaj w jesiennych, rześkich łowach,
nie bój się, burze nie tkną niebian.

I ty się wreszcie zródź, Homerze,
świadom wad ludzkich, dziejów biegu,
to nic, że oni nad talerzem
ciebie jak Diany nie dostrzegą.

(W gospodzie)

Stefan Lichański

„POWRÓT" WINCENTEGO BURKA

Wincenty Burek: *Droga przez wieś*. I wyd. przy końcu 1935 r., II wyd. na początku 1936 r. *Siwy Kaźmirz i insi*. Warszawa 1956. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; str. 188 i 1 nlb.

Nie wiem, czy wiele było u nas tak brawurowych debiutów, jak *Droga przez wieś* Wincentego Burka. Dwa wydania w ciągu kilku miesięcy (!), ponad czterdzieści recenzji (!) i w rezultacie konfiskata — to chyba wymowna metryka tej pasjonującej książki, która znalazła się pod obstrzałem najwybredniejszych smakoszów literatury tej miary, co Irzykowski, Czachowski, Iwaszkiewicz, Wyka, Breiter, Baczyński, Piwiński i wielu innych. A przecież nie należy pomijać i faktu, że Ludwik Stańczykowski, aby się wygadać, zamieścił aż cztery różne omówienia. To było wydarzenie bez precedensu. Książka porywała. Kilkanaście skromnych nowel o doli i niedoli chłopa sandomierskiego stało się przedmiotem sporów, nieraz akrobatycznych dociekań; entuzjazmowano się, a jednocześnie odmawiano pisarzowi znajomości realiów wiejskich *(sic!)*, posądzano o „lewactwo", to znów o „wysferzenie"; szukano rodowodu i tradycji. A więc Reymont (Zawodziński), „szkoła Wiktora" (Czachowski); ktoś dowcipniejszy wpadł na pomysł analogii z Maupassantem. Były to po prostu impresje. W każdym razie Burek za jednym zamachem zdobył ostrogi pisarza *sensu stricto*. Tylko że po tym objawieniu nastały „złe dni". *Droga przez wieś* w ciągu 20 lat pozostawała jedynaczką autora. Różnie o tym mówiono. Ale że po wojnie stworzono atmosferę bezdusznego milczenia i udaremiano twórcze zapędy pisarza — to szczery fakt. Dziwny, lecz niemniej prawdziwy. Jednak uparty i zawzięty Burek pisał, pisał i czekał. Całe szczęście, że się wreszcie doczekał.

Siwy Kaźmirz i insi — uzupełniony kilkoma utworami z przedwojennej *Drogi przez wieś* — jest dalszą garścią nowel o tych samych Soszkach, Wielgich i Małych Frankach, z którymi straciliśmy kontakt *anno* 1936.

Nie można więc chyba mówić o rozwoju talentu autora *Drogi przez wieś* (wszak na to mu i nie pozwolono) — co najwyżej stwierdzić, że Burek okrzepł jako nowelista. I to jaki nowelista!

Koligacje z Reymontem czy Wiktorem wydają mi się być oparte jedynie o teorię prawdopodobieństwa. Gdzież tam! Przecież Burek jest jak najbardziej daleki od Reymontowskiej apoteozy jednostki, podniosłej patriarchalności czy Wiktorowego demonizmu i patosu. Lecz naszej krytyce trudno było zrezygnować niekiedy z takich wzorców, jak bądź co bądź Reymont czy chociażby Wiktor, tym bardziej gdy chodziło o początkującego.

Nie chcę i ja szukać Burkowi krewniaków, nie, ale pamiętam, kiedyś, w jakimś czasopiśmie szkolnym obok kolumn *Roleńskiego dołu* zamieszczono reprodukcję *Orki* Chełmońskiego. To było wspaniałe zestawienie. Bo chłop Wincentego Burka jest zawzięty w pracy, jak tamten na obrazie, i szary jak tamten. Właśnie, szary. Tym się Burek odcina od swoich poprzedników, że jest malarzem przeciętności. Niewątpliwie ma tu swoje miejsce powszechna w literaturze międzywojennej „teoria szarego człowieka", ale to jeszcze nie wszystko. Bohaterowie Burkowych nowel są ludźmi żywymi. To jest chyba najważniejsze. Przemawiają do nas mocnymi, szorstkimi kształtami, psychologiczną trafnością i umiarem, są chłopami nie tylko poprzez gwarę, lecz i myślenie, czerstwe a proste. Nie deklaratywni, nie przejrzali, nie wcieleni w poetykietowane typki. Różni i prawdziwi. A zwłaszcza Siwy Kaźmirz. Kapitalny typ. Jakby żywcem wyjęty z płótna Chełmońskiego. To on przez takie klasyczne nowele, jak *Na polu* czy *Roleński dół*, urasta do rangi symbolu. Przewija się przez wiele nowel, często tylko epizodycznie, ale jest przedmiotem szczególnej sympatii autora i jego najgorętszym studium. Nie patronem „na Ocinku". Nie. Bo na bohatera nowel pasuje Burek gromadę, Ocinek, ż y c i e swej wsi rodzonej. A Siwy Kaźmirz czy „insi", to ci najbliżsi widza, którzy nie zatracili konturów w tłumie tych dalszych, roztopionych w perpektywie. A o tej Burkowej gromadzie powiedział kiedyś Irzykow-

ski, że przypomina ona chór z widowisk greckich mistrzów.

Rzeczywiście, bohaterem zbiorowym — jego troskami, kłopotami, radościami — napełniona jest każda nowela, od obrazu wsi niemal każda się rozpoczyna i podobnym obrazem kończy. Obojętne, czy wypadki dotyczą jednego człowieka, jednej rodziny, czy tylko zainteresowanych, wieś musi to widzieć, po swojemu skomentować, użalić się, nazłorzeczyć, ocenić. W ten sposób pisarz prowokuje gromadę do uzewnętrznienia, w ten sposób ją charakteryzuje. I trzeba przyznać, że robi to znakomicie. „Baby w jazgotliwym pośpiechu" pomstujące „umetrów i zakuczników", „porużdżone twarze" mężczyzn i cały ten świat ociński „ci się rozdziawił jarym śmiechem" — to wszystko, jako kipiący gniewem, krzykliwy czy pracowity tłum, wyrasta mocno przed naszymi oczyma, krzepnie w zdecydowanych obrazach. I bije z tej masy jakaś „jednomyślność", *una anima*, jakby powiedział Jules Romain.

Gromadne nastroje, reakcje, protesty, wyrażane w bezosobowych dialogach, które przeradzają się niekiedy w jędrny i wartki monolog gromady, skandującej słowa niezadowolenia na złe czasy i chłopskie poniżenie. To już nie tylko fizyczny kształt tej gromady, to jej życie. Jest w tej społeczności ocińskiej siła, gdy protesuje, gdy w ciężkim mozole układa pokosy złocistej „sandomirki" — a w tych scenach zbiorowych niebywały rozmach i monumentalność.

I nie z czasów Piasta-Kołodzieja ta wieś, i nie przez „schludnych kmiotków" zamieszkana. Współczesna, aktualna, być może nie tak dojrzała, jak ta, do której przyzwyczaiła nas obecna literatura wiejska, ale przecież pochodzi sprzed roku 1945*; rozsadzana przez wszystkie zjawiska historyczne okresu międzywojennego, okupacji, pierwszych lat powojennych. A więc emigracja, inflacja, kryzys, nożyce cen, bezduszna i nieludzka polityka sanacji w stosunku do chłopów, reforma rolna itd., itd. Ujednolicenie obyczajowe, psychologia chłopskiego tłumu nie osłabiają historycznego widzenia środowiska, nie umniejszają prawdy i rzetelności.

* Na marginesie trzeba zaznaczyć, że ostatnie z tych opowiadań były pisane w 1948 roku.

Zbyt doskonale zna Burek swą gromadę, zbyt długo i dobrze jest z nią zżyty, by dał się uwieść efektom i patrzył przez palce na zło, na społeczne zawiści i uwarstwowienia, by nie rozróżniał tych „tuzów, bogaczy, bunotów zapomożonych", co w wyściełanych półkoszykach jadą na jarmarki, i tych, co „se chadzają" piechotką i na bosaka. Angażują nas te fakty; współczujemy pokrzywdzonym i nienawidzimy razem z nimi. Rzadkie to uczucie przy tego typu lekturze. Bo najczęściej jesteśmy znudzeni i obojętni. Ale Burek nie obwieszcza ekonomicznych sentencji, rezygnuje z pompatycznych komentarzy uogólniających. Po co? I tak wiemy doskonale, po czyjej stronie jest racja.

Niewątpliwie z perspektywy dnia dzisiejszego opowiadania Burka tematycznie, powtarzam, tematycznie, nie stanowią tego *novum* jak przed wojną; satyra stosunków międzywojennych cyklu *Drogi przez wieś*, na tle tamtych czasów niezwykle śmiała, manifestacyjna i oskarżająca, w naszym odczuciu traci nieco na swym potencjale. A przecież Burek urzeka nas prawdą życia (ta się nigdy nie dezaktualizuje), wielostronną, pełną motywacją każdego zdarzenia, sytuacji, czynu ludzkiego — kunsztem.

Skromne są te Burkowe nowele, bezpretensjonalne, płyną spokojnie i niby obojętnie. Pozbawione wielkich aktów, zaskakujących perypetii, błyskotliwych eksperymentów. Ot, dobrze obrodziły ocińskie pola, komuś spaliła się chudoba, ktoś inny się dorabia, komasacja gruntów, najazd „zakucznika". Słowem, p o w s z e d n i e s p r a w y. Aspiracją Burka jako pisarza jest osiągnięcie doskonałości w oddaniu prostych, przeciętnych ludzi i faktów. Rezygnuje świadomie z atrakcyjności i eksperymentu na rzecz surowego realizmu, na rzecz skończonej formy obrazu. Umiar i równowaga jako przeciwstawienie manierze autentyzmu i „nędzologii', zjawisk tak częstych w epice chłopskiej, ostrożny optymizm zamiast hurraoptymizmu i jasnowidztwa. I bez rozdzierania szat. Burkowe Franki w razie nieszczęścia drapią się wymownie za uchem, co najwyżej biadolą i biorą się do roboty. Zresztą wszelkie przykre momenty potrafi Burek w porę rozładować, żeby się czasem nie przeoblekły w „płacz i zgrzy-

tanie zębów". Być może ten pogodny ton opowiadań jest i wynikiem urozmaicenia akcji scenami obyczajowymi.

Lecz Ocinek dostarczył pisarzowi nie tylko tematu, ale i założeń ideowych, i sposobu artystycznego kształtowania rzeczywistości. Bo ten cały świat ociński, ze swoimi nielicznymi i błahymi zdarzeniami, jest przedstawiony w kategoriach chłopskiego rozumowania, chłopskiego percypowania zjawisk, „chłopskiej filozofii"! Stąd zasadniczą metodą pisarską — obraz i konkretyzacja. A jej przejawy, to panowanie opisu nad relacją, obrazu nad sprawozdawczością. I nic z ludowych wycinanek, ckliwych a słodkich, nic z autorskiej refleksji czy zadumy. Nagie, surowe widoki; ludzie tak jak są, nie uczesani jeszcze do fotografii i nie przebrani odświętnie. Konkretyzacja metafory, porównań, zjawisk natury, a nawet pojęć abstrakcyjnych. Obsesja konkretu. Tak, ale w dobrym tego słowa rozumieniu, uwarunkowana swobodną gawędą-narracją.

Można mieć trochę pretensji do Burka, że ten narrator-gawędziarz zbyt doskonale zdaje sobie sprawę ze swego zadania, zbyt dobrze wie, co mówić, a czego nie, że *summa summarum* jest w tym trochę „inteligenckości", ale niesposób odmówić tej gawędzie, w stylizowanej gwarze sandomierskiej, pełnego odtwarzania *couleur local* tamtych stron. Nie ma w niej także gadulstwa, nużącej rozwlekłości, osobistego podziwu. Jest za to syntetyzm, precyzja i rzeczowość. I jeszcze jedno. W naturze gawędy leży spokój, statyzm. Stąd powolne i leniwe tempo opowiadań. Ale przecież i tu wykorzystał Burek tylko faktyczną dynamikę swojego Ocinka.

Wiesław Myśliwski

„SAMOZWAŃCZY NERON" LIONA FEUCHTWANGERA

Lion Feuchtwanger: *Samozwańczy Neron*. Tłumaczył Jan Barski. Przekład przejrzany i poprawiony. Warszawa 1956, Czytelnik; str. 356.

W obejmującej ponad czterdzieści pozycji bibliograficznych twórczości Liona Feuchtwangera czołowe miejsce zajmują powieści, których akcja toczy się w dalekiej przeszłości. Konsekwentne upodobanie do tematyki starożytnej czy średniowiecznej naraziło autora na cierpkie uwagi ze strony krytyków, domagających się silniejszego i bardziej bezpośredniego powiązania jego pisarstwa ze współczesnością.

Zarzuty swoich adwersarzy Feuchtwanger odpierał najpierw słowami postaci powieściowych (zwłaszcza w *Sukcesie*), później zaś w esejach i posłowiach do swych książek. Szkic pod tytułem *O sensie i nonsensie powieści historycznej*, ogłoszony w roku 1935 na łamach moskiewskiego miesięcznika *„Internationale Literatur"*, zawiera główne tezy Feuchtwangera w tym przedmiocie.

Na wstępie autor stwierdza nie bez odcienia ironii: „Termin »powieść historyczna« budzi dzisiaj nieprzyjemne skojarzenia. (...) Ktoś, kto zabiera się do przedstawienia przeszłości, spraw już minionych, łatwo naraża się na podejrzenia, że pragnie ominąć problematykę współczesności, że jest reakcjonistą". — Feuchtwanger wyjaśnia:

„Mogę z najgłębszym przeświadczeniem stwierdzić, że w moich powieściach historycznych zamierzałem wyrazić te same treści, jakie wyrażały moje powieści współczesne. Nigdy nie myślałem o tym, aby przedstawiać historię dla niej samej. (...) Nie mogę sobie wyobrazić, aby poważny powieściopisarz podejmujący tematy historyczne, mógł dojrzeć w zdarzeniach historycznych coś innego aniżeli środek na uzyskanie dystansu, parabolę, przy pomocy której możliwie wiernie uzmysławia sobie własne rozumienie życia, sprawy swojej epoki, swoją wizję świata."

Ponadto Feuchtwanger stwierdza, że zadanie autora powieści historycznych sprowadza się do tego, aby „stworzyć

naturalną i oczywistą więź między życiem a historią, aby przeszłość i dzieje uczynić owocnymi dla współczesności i przyszłości".

W kilkanaście lat później, w posłowiu do *Lisów w winnicy*, pisarz raz jeszcze określi zadanie autora powieści historycznych, dając tym razem dosadną, klasycznie zwięzłą formułkę: „Pragnie on przedstawić teraźniejszość. Szuka w historii nie popiołu, lecz ognia. Chce zmusić siebie i czytelnika, żeby wyraźniej widzieli współczesność, oddalając się od niej".

Można chyba przyjąć, że powyższe tezy Feuchtwangera dziś nie powinny już podlegać dyskusji, choć nie od rzeczy będzie przypomnieć, iż zaledwie kilka lat temu naiwny pogląd, że powieść historyczna jest przejawem eskapizmu, był u nas, niestety, dość rozpowszechniony. Warto natomiast zastanowić się nad tym, w jakiej mierze sam Feuchtwanger zdołał w swej praktyce twórczej urzeczywistnić swe teoretyczne postulaty.

Już w swych pierwszych powieściach historycznych — *Brzydka księżniczka* (1923) i *Żyd Süss* (1925) — Feuchtwanger pragnie „przedstawić teraźniejszość", a więc zobrazować zagadnienia współczesne w kostiumie historycznym. Jednakże zagadnienia te autor przenosi dość mechanicznie do odległych epok, traktując postacie i realia historyczne jedynie jako preteksty fabularne i dekoracyjne do opowieści psychologicznych. Dotyczy to zwłaszcza *Brzydkiej księżniczki* napisanej pod silnym wpływem teorii Zygmunta Freuda.

W powieści tej Feuchtwanger z zadziwiającą rozrzutnością i dorównywającym jej talentem ukazuje postacie i wydarzenia historyczne, skomplikowane intrygi dworskie i wyrafinowane kombinacje dyplomatyczne i matrymonialne. Ale pytanie, w jakim celu wszystko to zostało powołane do życia, pozostaje otwarte. Brak bowiem książce przede wszystkim koncepcji historiozoficznej. Można przypuszczać, że autora nie interesowała szczególnie ani zobrazowana epoka (XIV wiek), ani też postać tytułowa (regentka Tyrolu, Małgorzata Maultasch), chciał natomiast ukazać przeżycia psychiczne zdolnej i dzielnej, ale wyjątkowo brzydkiej kobiety.

Niezwykle barwna średniowieczna dekoracja nie przyczyniła się jednak do uwyraźnienia centralnego problemu psychologicznego powieści, lecz problem ten raczej zaciemniła i dodatkowo skomplikowała. Toteż trzeba powiedzieć, że podjęta w *Brzydkiej księżniczce* próba, aby „przeszłość i dzieje uczynić owocnymi dla współczesności i przeszłości", nie powiodła się. Rzecz inna, że powieść cieszyła się w latach przedwojennych dużą poczytnością i zawiera liczne dowody prawdziwego talentu epickiego.

Jeszcze bardziej radykalnym przykładem wykorzystania historycznego kostiumu dla zobrazowania ściśle współczesnych — tym razem politycznych — problemów jest późniejsza powieść Feuchtwangera, *Samozwańczy Neron* (1936).

Akcja tej powieści rozpoczyna się w roku 79 n. e., a więc w jedenaście lat po śmierci cesarza Nerona, toczy się na podległym Rzymowi Wschodzie. Centralną jej postacią jest garncarz Terencjusz, który jeszcze za życia cesarza zadziwiał wszystkich uderzającym do niego podobieństwem. Okoliczność tę zręcznie wykorzystuje były senator rzymski, Warro, który rozpuszcza wieść, że zamordowano swego czasu nie Nerona, lecz właśnie garncarza Terencjusza, prawdziwy zaś Neron ukrył się w domu garncarza i żyje w Syrii jako Terencjusz.

Intryga Warrona zrazu triumfuje: lud, niezadowolony z surowych rządów rzymskich po śmierci Nerona, chętnie wierzy w „zmartwychwstanie" cesarza, część wojsk przechodzi na jego stronę, a królowie państw wschodnich popierają „Nerona" (choć nie mają złudzeń co do jego identyczności), gdyż jest im potrzebny do szantażowania Rzymu. Jednakże stworzona przez Warrona kreatura wymyka mu się z rąk. Terencjusz zatraca bowiem poczucie rzeczywistości, wierzy we własne posłannictwo i dając posłuch swoim doradcom dopuszcza się coraz straszliwszych okrucieństw. Odwracają się od niego wszyscy — i sprzymierzeni królowie, i rozczarowany lud. Samozwańczy Neron zostaje zdemaskowany i wraz ze swoimi sługusami skazany na śmierć.

Powyższa fabuła, oparta zresztą na kilku zdawkowych informacjach historyków rzymskich o rzeczywistym pojawieniu się samozwańczego Nerona, posłużyła Feuchtwangerowi do napisania książki równie pasjonującej jak — w

ostatecznym rezultacie — nieudanej. Spróbujmy to wyjaśnić.

Podobnie jak w *Brzydkiej księżniczce* również w *Samozwańczym Neronie* zdumiewa Feuchtwanger siłą wyobraźni i plastyką opisów, olśniewa czytelnika bogactwem realiów historyczno-obyczajowych. O ile jednak powieść o Małgorzacie Maultasch pozbawiona była wyraźnej koncepcji kompozycyjno-fabularnej i składała się z licznych epizodów, o tyle *Neron* wyróżnia się zwartą, nienagannie logiczną konstrukcją, która opiera się na konsekwentnie zarysowanej fabule nowelistycznej. Autor dąży do przyczynowego powiązania motywów fabularnych i osiąga taki układ zdarzeń powieściowych, że sam wątek nieustannie przykuwa uwagę czytelnika.

Jednakże zasadnicza różnica między *Brzydką księżniczką* a *Samozwańczym Neronem* tkwi przede wszystkim w zamierzeniu autorskim. Gdy *Brzydka księżniczka* nie wykraczała poza granice studium psychologicznego czy też raczej psychologistycznego, *Samozwańczy Neron* jest bojową książką aktualno-polityczną.

Głównym zamierzeniem pisarza jest bowiem zdemaskowanie i oskarżenie niemieckiego faszyzmu. Czytelnik obeznany z historią hitleryzmu z łatwością rozpoznaje, że za ukazanymi przez Feuchtwangera postaciami pseudoantycznymi kryją się czołowi dygnitarze „Trzeciej Rzeszy", że główne wydarzenia powieściowe ukształtowane są na wzór pierwszych lat panowania hitleryzmu. A więc: kabotyn Terencjusz wydźwignięty przez swoich mocodawców do najwyższych godności — to Hitler, prymitywny i brutalny Trebon — to Goering, sprytny i cyniczny Knops — to Goebbels. Z satysfakcją prawidłowego rozwiązania krzyżówek czytelnik rozszyfrowuje poszczególne wydarzenia — mamy więc w powieści odpowiednik pożaru Reichstagu i procesu Dymitrowa, palenia książek i nocy długich noży.

Ukazując celnymi i oryginalnymi środkami artystycznymi mechanikę wydźwignięcia Hitlera i jego kliki, obnażając oblicze moralne brunatnych dygnitarzy i przeprowadzając nieuchronny upadek „Trzeciej Rzeszy" — Feuchtwanger przyczynił się *Samozwańczym Neronem* w istotnej mierze do walki emigracyjnych pisarzy niemieckich z faszyzmem. Dziś jednak bezpośrednia demaskatorska wymowa powieści oczywiście już zbladła, w wyniku czego nieporozumienie tkwiące u podłoża zasadniczej koncepcji utworu jest dziś bardziej niż wówczas widoczne.

Jest rzeczą niewątpliwą, że *Samozwańczego Nerona* nie można rozpatrywać jako powieści wskrzeszającej określoną epokę historyczną dla pogłębienia naszej wiedzy o współczesności. Kładąc główny nacisk na ukazanie konkretnych zjawisk aktualno-politycznych Feuchtwanger zrezygnował z nakreślenia wiernego, prawdziwego obrazu świata antycznego. Ciągle w powieści pojawiające się, tu i ówdzie nieomal natrętne, analogie między krótkotrwałym panowaniem samozwańczego Nerona a panowaniem Hitlera tkwią nie w rzeczywiście istniejącym podobieństwie epok, lecz są osiągnięte dzięki dowolnemu retuszowaniu czy też nawet przystosowywaniu historii do zamierzeń autora. Innymi słowy: analogie są po prostu skonstruowane, co prawda — wypada zaraz dodać — skonstruowane nadzwyczaj pomysłowo.

A zatem rozpatrywać trzeba *Samozwańczego Nerona* jako aktualno-polityczną powieść satyryczną w kostiumie antycznym. To zaś zmusza nas do postawienia pytania, czy przeniesienie akcji utworu w odległą epokę było z punktu widzenia artystyczno-ideowego celowe, czy więc Feuchtwanger oddalając się od naszych czasów istotnie „zmusił siebie i czytelnika, aby wyraźniej widzieli współczesność".

Operowanie zmyślonymi wydarzeniami i postaciami daje pisarzowi, pragnącemu zobrazować określone zjawiska historyczne, pewną swobodę. Feuchtwanger korzysta z tego w pełni: Terencjusz, Trebon i Knops nie są portretami swych podówczas żywych pierwowzorów, lecz jedynie uosobieniami niektórych ich cech.

Jednakże fikcyjnych przywódców i fikcyjne fakty trzeba było dla zachowania prawdopodobieństwa umiejscowić albo w państwie całkowicie fikcyjnym, albo też w możliwie odległej epoce. Będąc z krwi i kości realistą, który zawsze swe postacie osadza w bardzo konkretnej rzeczywistości historyczno-społecznej, Feuchtwanger oczywiście wybrał tę drugą drogę. Ale w ten sposób z góry ograniczył a częściowo nawet wykluczył możliwość ukazania nie-

których nader ważnych zjawisk i zagadnień związanych z hitleryzmem.

Mógł wprawdzie transponować do świata syryjskiego w czasach starożytnych współczesne zjawiska psychologiczne i moralne i uczynił to znakomicie, nie naruszając nigdy prawdy ówczesnej epoki. Analiza przemian zachodzących w psychice małego człowieka, wyniesionego przez zbieg okoliczności na niespodziewane wyżyny władzy, człowieka, który ulega manii wielkości i staje się krwiożerczym tyranem — była w pełni możliwa w powieści, której akcja toczy się w świecie antycznym. Albowiem główne rysy psychiki tyranów niewiele się zmieniły w ciągu tysiącleci. To samo dotyczy wielkich prowokacji politycznych, mających wzmocnić rządy terroru przez likwidację opozycji. Feuchtwanger mógł świetnie obnażyć mechanizm takich prowokacji, znajdując trafny odpowiednik antyczny dla pożaru Reichstagu. I tym bardziej mógł napiętnować na przykładzie postaci ze świata starożytnego intelektualne ubóstwo i moralne zwyrodnienie faszystowskich wodzirejów.

Nie mogła natomiast udać się próba podobnego przeniesienia zjawisk społeczno-politycznych, charakterystycznych jedynie dla okresu kapitalizmu. Niemożliwe było ukazanie *per analogiam* — bez jaskrawego naruszenia prawdy obranej epoki — mocodawców kliki hitlerowskiej oraz sił społeczno-politycznych przeciwstawiających się faszyzmowi. Albowiem zarówno wielcy kapitaliści, którzy kreowali „führera", jak i ruch robotniczy są zjawiskami nie mającymi swych odpowiedników w dawniejszych epokach. Toteż usymbolizowanie tych sił w świecie antycznym było skazane na niepowodzenie.

Warro, mocodawca Terencjusza-Nerona, jest najbardziej problematycznym charakterem powieści. Feuchtwanger, dbały na ogół o nadzwyczaj wnikliwe i precyzyjne motywy działania swych postaci, nie umie uprawdopodobnić postępowania Warrona. Co bowiem skłania tego mądrego i rutynowanego dyplomatę do zorganizowania afery, która niechybnie musi się skończyć kompromitacją? Otóż jedynie względy osobiste: Terencjusz-Neron jest dla Warrona tylko narzędziem do ambicyjnej walki ze znienawidzonym Rzymem i do pognębienia jego dawnego przeciwnika, gubernatora Cejoniusza, jest środkiem mającym mu umożliwić wypłynięcie na wielką arenę dziejową. Tak więc cała afera z samozwańczym Neronem, to jedynie nieodpowiedzialny wybryk rozgoryczonego z powodu odsunięcia od władzy Warrona. Brak jakiegokolwiek podłoża historyczno-społecznego.

Podobnie bałamutna jest zasugerowana przez autora analogia między niemieckim ruchem robotniczym a chrześcijanami prześladowanymi przez klikę Terencjusza. Aktor Jan z Patmos ma być swego rodzaju odpowiednikiem Dymitrowa — ale Jan, którego rozmyślania zatopione są w metafizycznej mgle, w gruncie rzeczy nikogo nie reprezentuje, jest takim samym indywidualistą jak — *mutatis mutandis* — Warro.

Tak więc główne zagadnienia związane z hitleryzmem pozostały poza obrębem powieści. W *Samozwańczym Neronie* nie jest uwidoczniona istota faszyzmu, zostały natomiast ukazane jego zewnętrzne objawy i psychologiczne właściwości jego czołowych reprezentantów. Maskarada współczesnych postaci przy pomocy kostiumów antycznych okazała się przepyszną zabawą intelektualną, ale tylko zabawą. Jednakże po dziś dzień jesteśmy oczarowani barwnością historycznej scenerii, rozkoszujemy się giętkością finezyjnych dialogów i podziwiamy wnikliwość psychologiczną autora *Samozwańczego Nerona.*

Że transpozycja gorzkiego tematu współczesnego w świat starożytny była zabiegiem niecelowym, zrozumiał najtrafniej sam Feuchtwanger. W następnej powieści ponownie podjął problematykę związaną z panowaniem hitleryzmu, ale tym razem zrezygnował z umiejscowienia akcji w czasach minionych. Powstała jedna z wielkich, wciąż jeszcze niedocenionych powieści antyfaszystowskiej emigracji niemieckiej *(Wygnanie,* 1940).

Nie oznacza to bynajmniej, że Feuchtwanger sprzeniewierzył się powieści historycznej. Ale w późniejszych utworach poświęconych tematyce historycznej pisarz nadal dążąc do tego, by czytelnicy „wyraźniej widzieli współczesność, oddalając się od niej", usiłuje to osiągnąć zgoła innymi środkami aniżeli w *Samozwańczym Neronie.* Rezygnując z mniej czy więcej mechanicznego przenoszenia aktualnych problemów, wydarzeń, postaci itd. do okresów minionych,

Feuchtwanger kładzie teraz nacisk na wszechstronne i głębokie odtworzenie określonych epok i obiera takie epoki, w których nie bez racji dopatruje się pewnych analogii do naszych czasów. W powieściach tych — jako najwybitniejsze przykłady wymienimy *Lisy w winnicy* (1947/1948) i *Żydówkę z Toledo (1955)* — analogia wynika nie z dowolnego przystosowywania historii do zamierzeń autora, lecz z rzeczywiście istniejącego podobieństwa między zasadniczymi walkami w niektórych okresach historycznych a naszymi czasami.

•

Wznawiając *Samozwańczego Nerona* wydawnictwo nadmiernie ułatwiło sobie zadanie. Książkę wydano w przedwojennym, obecnie przejrzanym i poprawionym przekładzie Jana Barskiego. Niestety, jest to nadal przekład słaby. Tłumacz nie utrafił w swoisty styl Feuchtwangera, odbiega często — bez jakiejkolwiek potrzeby — od oryginału, odzierając go z wielu subtelności.

O ile jest rzeczą co najmniej wątpliwą, czy wykorzystanie przedwojennego przekładu było słusznym pociągnięciem wydawnictwa, o tyle z pewnością niesłuszne było wydanie *Samozwańczego Nerona* bez obszerniejszego posłowia komentującego książkę, która dla przeciętnych czytelników — zwłaszcza młodszej generacji — jest częściowo niezrozumiała. Zamiast tego wydawnictwo wymigało się notą składającą się z czterech zaledwie zdań. Nie zakomunikowano czytelnikowi nawet czasu powstania utworu...

Marceli Ranicki

„EAST OF EDEN"

Nie wiadomo, czy jest to tylko przypadkowy zbieg okoliczności, że rok wydania *East of Eden* zbiega się z pięćdziesiątą rocznicą urodzin Steinbecka, czy też między tymi dwoma zdarzeniami istnieje jakaś głębsza więź.

Myśl ta, jak wszystko, na co nie umiemy znaleźć definitywnej odpowiedzi, stale powraca, zastanawia i niepokoi.

Niejedno przemawia za tym, że Steinbeck sprawił sobie prezent urodzinowy, najcenniejszy, na jaki było go stać, że w powieści tej starał się podsumować całe swoje doświadczenie pisarskie, zamknąć własną wizję świata i spenetrować jej sens filozoficzny. Chciał przeanalizować działanie i charakter sił, które kształtują życie jednostki i społeczeństw, zmierzał do stworzenia jakiegoś uogólniającego systemu filozoficznego i stanął w pół drogi, niezdolny dźwigać dalej ciężaru, jaki włożył na swe barki.

Steinbeck porównuje swoją powieść do pudełka, i tak o niej mówi: „Prawie wszystko, co mam, jest w nim, a ono nie jest pełne. Ból i niepokój są w nim, uczucia dobre czy też złe, dobre i złe myśli".

Trudno powiedzieć, ile jest w tych słowach rezygnacji, a ile dumy — zapewne żaden artysta po skończeniu dzieła nie czuje, że w pełni wyczerpał swoje możliwości, że dał wszystko, co dać zamierzał i co dać by potrafił; prawdopodobnie nie w tym wyłącznie tkwi przyczyna, dla której ogarnęło Steinbecka uczucie zawodu.

Przyczyna niepowodzenia Steinbecka tkwi znacznie głębiej i jest w pełni uzasadniona. W *East of Eden* starał się on powiązać kategorie jakościowo różne, logicznie się wykluczające, w jeden system filozoficzno-poznawczy. Usiłował określić normatywy postępowania ludzkiego opierając się jednocześnie na Biblii, Kancie i Marksie. Powiązał elementy poznawcze z emocjonalnymi, agnostycyzm z humanizmem. Jako artysta zaś, w poszukiwaniu najpełniejszych form wyrazu, korzysta zarówno z alegorii, metaforyki i symbolizmu, jak realizmu i naturalizmu. Powiązanie tak różnorodnych elementów wyłącza wszelką harmonię, toteż *East of Eden* w początkowej fazie jest obrazem wewnętrznej walki pisarza, szarpaniny i niepokoju. W miarę jednak narastania konfliktu coraz to bardziej krystalizuje się jego sens filozoficzny, by w swoim fragmencie końcowym stać się zupełnie jednoznacznym. Realizm, dominujący element części pierwszej, coraz to bardziej ustępuje miejsca naturalizmowi epizodów i symbolizmowi, stając się zaledwie ogólną panoramą, na której tle toczą się wypadki, a więź między jednostką i otoczeniem jest bardzo luźna i rwie się co chwila.

Steinbeck interpretuje świat w pierwszym rzędzie poprzez charaktery ludzkie; każda jednostka jest mikrokosmosem, a los jej jest zdeterminowany przez dziedzictwo. Nie znaczy to jednak, że człowiek biernie poddaje się losowi, życie jest walką między instynktem dobra i zła: „Wszystkie powieści, cała poezja jest zbudowana na nigdy nie kończącej się walce, która toczy się w nas samych pomiędzy dobrem a złem". Zgodnie z tymi zasadniczymi założeniami przebiega węzłowy konflikt

powieści, a raczej cały szereg pokrewnych sobie konfliktów; dramat rozgrywa się nie tylko między ludźmi, lecz równocześnie w świadomości każdego człowieka.

Człowiek dąży do wewnętrznego ładu, do harmonii pomiędzy wartościującym umysłem a trudnym do spenetrowania i wyłamującym się spod kontroli światem popędów, którego pramotorem jest egoizm pojęty biologicznie. Na walce pomiędzy świadomością tego, co dobre, a tkwiącym w nas instynktem zła polega sens życia. Jedynym wykładnikiem i ostatecznym sprawdzianem wartości człowieka jest wyłącznie jego postępowanie; intencja, dopiero kiedy została wyrażona w czynie, a przez to samo uległa niejako zmaterializowaniu, może mieć wagę obiektywnego probierza.

W hierarchii ważności przypisuje Steinbeck konfliktowi wewnętrznemu znaczenie dominujące. Walka, jaką toczy jednostka z otoczeniem, jest bezpośrednio uwarunkowana jej strukturą psychiczną, jest funkcją jej walki wewnętrznej. Wszystkie więc konflikty są w konsekwencji konfliktami obcych sobie i antagonistycznych indywidualności, a przeciwstawność interesów jest zaledwie zewnętrznym ich wyrazem.

Uproszczona a zarazem jednostronna metoda analizy jednostki i jej stosunku do otoczenia sprawiła, że charakterystyka postaci u Steinbecka uległa spłyceniu i stała się monotonna. Da się ona ująć w pewien ogólny schemat: człowiek jest przede wszystkim istotą biologiczną; jako istota społeczna podlega wprawdzie mechanizmowi działania sił społecznych, lecz dzieje się to w sposób najbardziej przejrzysty i bezpośredni, drogą uwarunkowania jego sytuacji materialnej. Steinbeck zakłada wprawdzie bezpośrednią korelację pomiędzy ogólnymi procesami społecznymi a warunkami bytowymi jednostki, lecz niemal zupełnie pomija moment oddziaływania tych procesów na jej umysłowość. Rzadko również i w równie ograniczonym stopniu uwzględnia Steinbeck działanie czynników racjonalnych i aspiracji intelektualnych na kształtowanie osobowości.

Układ treści i analiza charakterów pozwoli unaocznić powyższe tezy.

Kiedy w drugiej połowie zeszłego stulecia ruszyła na Zachód wielka fala ludzka, gnana głodem ziemi, skuszona większymi niż na przeludnionym Wschodzie możliwościami, porwała również ze sobą emigranta z Irlandii, Samuela Hamiltona, i jego żonę Lizę. Samuel nie należał do ludzi, których życie jest pasmem sukcesów, może dlatego, że nie przywiązywał do nich zbyt wielkiej wagi. Jego życie wewnętrzne było tak bogate i wszechstronne, że nie bardzo miał czas zauważyć ubóstwo we własnym domu. Gdyby nie Liza, wiecznie zapracowana i zalatana, widząca świat w jego rzeczywistych barwach i proporcjach, nieraz brakłoby chleba u Hamiltonów, tym bardziej że z roku na rok rodzina się powiększała. Dzieci mieli Hamiltonowie wiele, a jedna z ich córek po latach wyszła za mąż za pana Steinbecka z Salinas Valley — jest to matka pisarza. Wplótł więc Steinbeck w akcję *East of Eden* wspomnienia z własnej młodości, powiązał momenty autobiograficzne z fikcją; jeśli nie utożsamił się bez reszty z Samuelem Hamiltonem, to w każdym razie podkreślił istniejące między nimi pokrewieństwo filozoficzne, więzami krwi zespolił się ze swoim dziełem jak nigdy przedtem.

Pierwsza część książki ma charakter epicki i obejmuje ważny etap w dziejach Stanów Zjednoczonych. Samuel i Liza to przedstawiciele okresu pionierskiego, pozostawieni sami sobie, własnym trudem wydzierają skąpy chleb ubogiej ziemi. Samuel jest nie tylko rolnikiem, lecz również rzemieślnikiem, artystą, wynalazcą, lekarzem, a ponad wszystko filozofem i marzycielem. Ma on w sobie trochę z człowieka Renesansu, lecz znacznie więcej z Walta Whitmana. Jego pokolenie stawiało fundamenty i wyznaczało kierunki rozwojowe tego potężnego organizmu, jakim stały się Stany Zjednoczone w wieku dwudziestym.

Steinbeck bacznie śledzi działanie sił ekonomicznych, podkreśla rolę maszyny, skrzętnie notuje przeobrażenia, określa ich treść i zasięg. Z niepokojem patrzy, jak narastające gwałtownie przemiany, niczym lawina lub potok górski, zastają ludzi nie przygotowanych na ich spotkanie. Postęp kulturalny nie nadąża za postępem gospodarczym. Przeraża go myśl, że może ulec zachwianiu równowaga moralna społeczeństwa, gdy stwierdza: „kroczymy z barbarzyństwa do dekadencji z

pominięciem pośrednich etapów kulturalnych".

Dopiero dzieci Samuela Hamiltona zostają wciągnięte w wir gwałtownych przemian; gnane chęcią większych i łatwiejszych zarobków, skuszone perspektywami bardziej ciekawego życia, jedno po drugim opuszczają ojcowską fermę i ruszają do miasta. Samuel jest już za stary, by za nimi podążyć.

W rodzinie Hamiltona nic się właściwie nie dzieje, jeden dzień podobny jest do drugiego, a rok miniony do następnego. Jest to opowiadanie o ludziach, dla których treścią życia jest praca, ciężki, mozolny trud. Niebo nad nimi jest pogodne a ich sumienia są czyste. W pewnej chwili w toku opowiadania następuje ostry, niespodziewany zgrzyt, na scenie pojawia się Cathy. Potem w miarę posuwania się akcji Cathy będzie rosła coraz to bardziej i przesłoni sobą inne postacie, pozostanie już tylko Samuel jako ten, który pierwszy ją zrozumie i potrafi osądzić.

Kiedy Samuel umiera, rolę sędziego obejmie służący i przyjaciel Adama Traska, mądry Chińczyk Lee, ale on jest już inny, połączył mądrość z pokorą, za dużo jest w nim bierności i serwilizmu.

Cathy — centralna postać powieści — jest wcieleniem irracjonalnego zła, jest pojęciem filozoficznym, a nie rysunkiem psychologicznym. W jej rozumieniu zbrodnia jest celem samym w sobie i wypływa z wewnętrznej potrzeby czynienia zła. Trudno się doszukać jakiejś logicznej racji dla jej postępowania; pomiędzy siłą oddziaływania emocjonalnych bodźców zewnętrznych a jej sposobem reagowania istnieje jakaś niezrozumiała, tragiczna przepaść — grabi nie przewiązując dużej wagi do pieniądza, jej rozpusta nie wypływa z pobudliwości erotycznej. Zbrodnia jest jej losem i powołaniem. Jako dziesięcioletnie dziecko prowokuje swoich kolegów, lecz wina spada wyłącznie na nich, bo Cathy już wtedy umie wszystko przewidzieć, jest zimna, wyrachowana i skryta, a przy tym anielsko piękna, a że zewnętrzną powłoką zbrodni jest zazwyczaj brzydota, więc jej uroda wprowadza w błąd otoczenie. Jako czternastoletnia dziewczynka doprowadza do samobójstwa dorosłego człowiek, nauczyciela w szkole, do której uczęszcza. W szesnastym roku życia zamierza uciec z domu, ojcu w porę udało się udaremnić jej zamiar, wraca więc i udaje skruchę, jest lepsza aniżeli była dotychczas, bardziej uważająca i czuła dla rodziców, a jednocześnie planuje najpotworniejszą ze zbrodni. W nocy, kiedy ojciec i matka pogrążeni są we śnie, morduje ich podstępnie, rabuje oszczędności ojca, podpala dom rodzicielski, a sama ucieka, gna na spotkanie swojemu przeznaczeniu. Trafia wprost do właściciela domów publicznych i prosi go, by ją zatrudnił. Nawet człowieka tego pokroju udało się Cathy zaskoczyć i podporządkować sobie; zostaje jego kochanką, zawładnęła nim zupełnie, wykorzystuje swoją nad nim przewagę i znajduje największą przyjemność w dręczeniu go, wyłudza od niego pieniądze, okrada go przy każdej sposobności. Ale był to godny jej przeciwnik; kiedy domyślił się, że Cathy, znudzona spokojnym trybem życia, knuje plany ucieczki, wyładował na niej całą swoją pasję, pomścił własną słabość, wynagrodził sobie upokorzenie, na jakie się godził, i wstyd, że mógł się zakochać. Bił Cathy do utraty przytomności, pastwił się nad nią z całym okrucieństwem, a potem odszedł i pozostawił ją swemu losowi. W takim stanie znalazł ją Adam Trask na progu swego domu.

Adam Trask i jego brat przyrodni, Charles, mieszkają samotnie w fermie, którą odziedziczyli po niedawno zmarłym ojcu. Drogi ich życia były różne i różne mają usposobienia. Adam, marzyciel bez fantazji, jest słaby, niezdolny do żadnego wysiłku i pozbawiony inicjatywy. Z woli ojca spędził szereg lat w wojsku, które miało być dla niego szkołą męskiego hartu, potem długo błąkał się bez celu i pieniędzy po Stanach, by w końcu, po wielu smutnych doświadczeniach i rozczarowaniach, wrócić do domu. Charles jest jego antytezą, jest prymitywny w uczuciach, silny do brutalności, impulsywny w reakcjach, konsekwentny w postępowaniu. Ich wzajemny stosunek jest konglomeratem skrajnych uczuć miłości i nienawiści. Charles umie połączyć tkliwość z pogardą i nienawiść zrodzoną z zazdrości o miłość ojca z chęcią roztoczenia opieki nad słabszym bratem.

Ale znacznie ciekawszy dla zrozumienia koncepcji życia i stosunków między

ludźmi, w ujęciu Steinbecka, jest fakt inny. Cathy urodzi dwoje dzieci, dwóch bliźniaczych synów, Arona i Caleba; prawdopodobnie każdy z nich zrodzony jest z innego ojca, a ich wzajemne stosunki ułożą się podobnie, jak to było u braci-ojców. Problem dziedzictwa cech fizycznych i psychicznych absorbuje Steinbecka najbardziej; by spotęgować jego fatalistyczną moc, wplata równolegle akcent inny, zupełnie niewymierny motyw mitycznego grzechu pierworodnego, i czyni z niego zasadniczą przesłankę filozoficzną powieści.

Wszystko, co ma jakikolwiek związek z Cathy, dzieje się wyłącznie w sferze zewnętrznej, w sferze czynu. Mechanizm działania jej umysłu nie daje się podporządkować żadnym prawom logicznym, ona jest i pozostanie tajemnicą. Nie wiadomo skąd bierze się u niej tyle nie sprowokowanej przez nikogo nienawiści, wolnej od wszelkiego zabarwienia emocjonalnego; jest to nienawiść w krystalicznie czystej formie.

Jak można w oparciu o logiczne przesłanki wytłumaczyć stosunek Cathy do Adama Traska? Dlaczego nienawidzi człowieka, o którym wie, że ją kocha, który opiekował się nią w czasie choroby? Czemu zdradza go w noc poślubną? Dlaczego opuszcza dwoje nowonarodzonych dzieci, bogatego męża, najpiękniejszą w okolicy fermę, by trafić wprost do domu publicznego? Czemu usiłuje zabić człowieka, który uratował jej życie? Cathy i Adam Trask pochodzą z Nowej Anglii, dopiero po ślubie przenoszą się do Salinas Valley w północnej Kalifornii, rodzinnych stron Steinbecka, okolic, z którymi wiąże się wiele jego poprzednich powieści. W tym momencie splatają się ze sobą losy dwóch rodzin, Hamiltonów i Trasków, wiążą się dwa odrębne wątki tematyczne. Przez pewien czas prowadzi je Steinbeck równolegle, czasami splata w sposób przypadkowy, by w końcowych fragmentach książki dać się bez reszty pochłonąć sprawom Cathy i jej otoczenia.

W miarę jak przesuwa się ośrodek zainteresowania pisarza, zmienia się również charakter powieści, zanika jej charakter epicki i zacieśniają się horyzonty. Oddziaływanie otoczenia na jednostkę staje się pozorne, etyczna równowaga dzieła ulega zachwianiu, nasuwają się skrajnie pesymistyczne skojarzenia, przed którymi ratuje się Steinbeck taniutkim sentymentalizmem. *East of Eden* może uchodzić za klasyczny przykład wadliwej konstrukcji dzieła literackiego; jest to sztuczny zlepek dwóch odrębnych wątków, które nigdy przez to nie stają się jednością, jest to próba mechanicznego powiązania wykluczających się wzajemnie koncepcji artystycznych i filozoficznych, a końcowy efekt przeciwny zamierzonemu.

Cel, dla którego Steinbeck wplótł w dzieje rodziny Hamiltonów postać Cathy i jej środowiska, wydaje się zrozumiały; chodziło mu zapewne o osiągnięcie silniejszego efektu dramatycznego przez przeciwstawienie sobie skrajnych typów umysłowości, szukał chyba również jakiegoś trwałego punktu oparcia, jakiejś przeciwtezy świata zbrodni, ponurych instynktów, dzikich namiętności, by nie pogrążyć się w nim bez reszty, by nie być zmuszonym brnąć dalej i w konsekwencji dojść do negacji wszelkich wartości ludzkich. Tym punktem zaczepienia jest najczęściej światły humanizm Samuela Hamiltona, on wyraża poglądy najbliższe pisarzowi, on mu pomaga w odzyskaniu równowagi. Lecz ta forma interpretowania poczynań ludzi nie zawsze wydaje się Steinbeckowi dostatecznie jasna, nie przekazuje on na zimno gotowej już prawdy, lecz szuka jej w trakcie pisania, walczy z własnymi wątpliwościami, niekiedy przeczy sam sobie. W atmosferze gorączkowych poszukiwań chwyta się coraz to innej formy wyrazu, nie zawsze chce implikować, mówi wprost, rezygnuje z formy powieściowej i zwraca się bezpośrednio do czytelnika. Liczne są w *East of Eden* wstawki, które mają wyraźnie publicystyczny charakter i filozoficzną treść, kiedy Steinbeck stara się interpretować zjawiska w ich najszerszym aspekcie lub z perspektywy historycznej. Zasadniczy jednak ciężar spoczywa na ludziach żywych i ludziach-symbolach.

Takimi symbolami, którym Steinbeck nadał postać ludzką, są Cathy i Aron, matka i syn; oni jedynie nie znają walki wewnętrznej, ją nazywa Steinbeck potworem, on jest równie nieludzki w swoim dążeniu do absolutnej czystości. Są to alegorie, dwa bieguny, pomiędzy którymi toczy się życie. Człowiek jest konstrukcją psychiczną bardzo złożoną, absolutna czystość i ab-

solutny grzech są równie nieludzkie. Cathy i Aron to wcielenia abstrakcyjnych wartości — pozornie skrajnych, faktycznie bliskich sobie; przemawia za tym już sam fakt, że Cathy zrodziła Arona, że tylko oni sami byli zdolni nawzajem się zniszczyć; destrukcyjne działanie sił zewnętrznych stało się możliwe dopiero wtedy, kiedy w nich samych zrodził się pierwszy dylemat. Ponieważ zarówno Cathy jak i Aron wolni są od wszelkich konfliktów wewnętrznych, przeto ich zdolność oddziaływania na otoczenie, narzucania otoczeniu swojej woli jest bardzo duża.

Gdy Cathy wraca do domu publicznego, nie ulega żadnej wątpliwości, że dla niej nie ma już ratunku. Steinbeck wprawdzie często do niej wraca, mnoży naturalistyczne obrazy ohydy życia i upodlenia człowieka, ze ścieku czyni instytucję społeczną, z perspektywy domów publicznych intepretuje sprawy płci. A jednocześnie rodzi się i dojrzewa wraz z porzuconymi przez Cathy synami, Aronem i Calebem, nowy problem, który w najbardziej lapidarnej formie da się określić jako współczesna wersja biblijnego dramatu Kaina i Abla. Cal jest niekochanym synem, zazdrości Aronowi urody, miłości ojca i miłości dziewczyny. Tylko Cal zna tajemnicę swojej matki, nie daje mu ona spokoju, obawia się tragicznego dziedzictwa — grzechu pierworodnego. Śledzi w sobie każdy zły instynkt, zna jego źródło i wysiłkiem najwyższym stara się go w sobie przemóc. Jest w ciągłej walce z własną słabością, z samym sobą. Podczas gdy Aron nie zna walki wewnętrznej, na nic i na nikogo się nie ogląda, śledząc wyłącznie własny ideał życia. Podporządkowuje innych swojej woli, determinuje ich los. Załamuje się pod pierwszym ciosem, jaki zgotował mu zdesperowany Cal wyjawiając prawdę o matce. Reszta jest już tylko epilogiem cukierkowo-sentymentalnym i nie harmonizuje z napięciem dramatycznym poprzednich rozdziałów. Steinbeck, jak gdyby do ostateczności wyczerpany wysiłkiem twórczym, z pośpiechem kreśli ostatnie wypadki; Aron ginie na wojnie, Cal zdobywa miłość byłej narzeczonej Arona i przebaczenie ojca. Tak kończy się powieść, a jakie nasuwają się wnioski?

Steinbeck jest pisarzem wewnętrznej rozterki, pisarzem poszukującym człowieka, który stanowi centrum jego zainteresowania i którego widzi raz jako istotę społeczną, to znowu jako stworzenie biologiczne, wreszcie jako jednostkę w walce z przeznaczeniem. Trzy fazy *East of Eden*, to trzy spojrzenia Steinbecka na człowieka i trzy wykluczające się światopoglądy. I dlatego cały wysiłek Steinbecka, by połączyć je w jeden system, musiał skończyć się niepowodzeniem. Nie wszystko, o czym mówi w *East of Eden*, jest nowe, wiele z tych samych myśli, chociaż w innym układzie, porozrzucał w poprzednich swoich powieściach, dlatego *East of Eden* należy raczej traktować jako zamknięcie jednego etapu jego twórczości, aniżeli jako początek nowego. Dawniej starał się zgłębić dno ludzkiego życia przez powiązanie animalnych instynktów z nędzą społeczną, akcja zaś *East of Eden* toczy się w środowisku ludzi zamożnych, mających dostęp do wiedzy i kultury, zdolnych do oceny moralnej swego postępowania. Nie są to ludzie rzuceni w wir życia bez żadnego przygotowania; ich mentalność nie jest mentalnością ludzi głodnych, a etyka — etyką ludzi bitych i pozbawionych wszelkich praw. Walka między świadomością tego, co dobre, a instynktem zła toczy się z wyeliminowaniem czynników materialnych, ale też kończy się zawsze zwycięstwem wartości pozytywnych. Jedyny wyjątek stanowi Cathy, ale ona jest odrębnym zagadnieniem; kiedy umiera, Steinbeck żegna ją słowami: „jej nigdy nie było".

Z gąszczu zagadnień, poprzez bolesne dylematy i postacie wyimaginowane, wyłania się obraz samego Steinbecka, humanisty współczującego człowiekowi w jego walce i cierpieniu, godnego spadkobiercy wielkiego Samuela Hamiltona i dziedzica myśli i idei ubiegłego stulecia.

Bronisław Wiśniowski

SAMOKRYTYKA ZA OCEANEM

Jest oczywiście tajemnicą poliszynela, że obraz Ameryki, ukazywany polskiemu czytelnikowi na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat, był odbiciem krzywego zwierciadła. Fałsz przy tym polegał nie tyle na kłamstwie, co na wypaczeniu. Do kłamstwa bezpośredniego publicystyka nasza uciekała się stosunkowo rzadko. Zazwyczaj mówiła prawdę, ale prawdę limitowaną, ściśle ograniczoną do podkreślania czarnych stron życia Stanów Zjednoczonych. Dla dokładności czy choćby statystyki trzeba przyznać, że zjawiały się także i „pozytywy". Ale były one podobnie limitowane: krytyk literacki mógł się wyrazić z uznaniem tylko o tych pisarzach amerykańskich — czasem zresztą nawet bardzo dobrych — którzy jednocześnie reprezentowali całkowicie nam odpowiadające poglądy polityczne, społeczne i gospodarcze. Na wszystkich innych spadał interdykt — równie surowy, jak wielka klątwa średniowiecznych papieży, nierównie zaś mniej skuteczny. Pod grozą anatemy nie wolno było z nimi obcować, mówić o nich, a nawet wiedzieć o ich istnieniu coś więcej ponad ustalony rygorystycznie pewnik, że są okazami absolutnej degeneracji sztuki, jej zupełnego upadku i zgnilizny: artystycznie staczają się coraz bardziej w bagno niedowładu, a impotencja twórcza i zaprzedanie wielkokapitalistycznym wydawcom zmusza ich do grania na najniższych instynktach odbiorcy.

Gdybyż jeszcze ten portret w tonacji czarnej był malowany z talentem! Publiczność polska z pewnością czytałaby i paszkwile pisane piórem naprawdę ostrym i celnym. Niestety, wystarczy jeden retrospektywny rzut oka na naszą publicystykę, by się przekonać, że składa się prawie wyłącznie z kiczów. Publiczność w tych warunkach postąpiła w sposób, świadczący o znacznym jej wyrobieniu i poczuciu umiaru. Odsuwając kategorycznie na bok produkty niezdarnej propagandy, sięgała do jedynych dostępnych jej źródeł i na ich podstawie urabiała swoją opinię. I nie jest to, naturalnie, wina czytelnika, że w braku dobrych przekładów wielkiej literatury Ameryki brał do rąk tłumaczenia często byle jakie i rozczytywał się w literaturze drugiej, a nieraz i trzeciej sorty, jaką zostawili nam w spadku ruchliwi, lecz polujący głównie na sensację wydawcy przedwojenni. Dalszym dowodem umiaru i wyrobienia naszej publiczności jest sukces *Dwóch łyków Ameryki*, książki bądź co bądź bardzo powierzchownej i mocno podlanej antyamerykańskim sosem. Wystarczyło jednak, że nie jest wyłącznie „przeciw", a napisana została z ogromną werwą i klarownością, że więc stanowi jakby gejzer dużego publicystycznego talentu, by wydanie rozchwytano po prostu w lot. Wnioski dla wydawców nasuwają się same.

Zresztą, trzeba przyznać, że choć powoli i opieszale, jednakże i nasi wydawcy zaczynają nie tylko widzieć rzeczywistość, ale i odczytywać jej badzo przejrzysty szyfr. Lecz oto, jak gdyby dla podkreślenia paradoksalności obrazu, proces zupełnie odwrotny zaczyna rozgrywać się coraz wyraźniej po przeciwnej nam — choć dla wielu tak dzisiaj sympatycznej — stronie Atlantyku. Obserwować to można w każdej nieomal dziedzinie, nawet takiej, która dotąd w oczach Amerykanów uchodziła za szczyty współczesnych światowych osiągnięć. Mam na myśli w tej chwili powieść amerykańską.

W Nowym Jorku wyszedł właśnie zbiór esejów młodego krytyka i historyka literatury, Johna Aldridge'a (nie mieszać z anglo-australijskim pisarzem tegoż nazwiska, słynnym stąd, że „Czytelnik" przypisał mu odkrycie imion gońców maratońskich). Wychowanek uniwersytetów w Chattanooga, w Tennessee, i Berkeley w Kalifornii, Aldridge wykładał literaturę angielską w uniwersytecie Vermont i Princeton, a następnie wygłosił cykl odczytów w Austrii, Szwajcarii i Włoszech. Owocem tej całej działalności była właśnie świeżo wydana książka. Mimo młodego wieku — ma lat 34, a w przeciwieństwie do naszych stosunków krytyk w Ameryce zaczyna się wtedy dopiero, kiedy się bardzo wielu rzeczy i to gruntownie nauczył — Aldridge uchodził za jednego z najwybitniejszych znawców literatury krajów anglosaskich. A poglądy jego tak odbiegają od ogólnie przyjętych, że warto z nimi zapoznać się choćby pobieżnie.

W epokach minionych — twierdzi Aldridge — społeczeństwo amerykańskie miało wszystkie cechy ortodoksji: w dziedzinie obyczajów, zasad moralnych i religijnych, a nawet form towarzyskich. Wtedy też mogły powstawać utwory powieściowe o wielkiej sile wyrazu i mocno zarysowane. Tworzywem ich był konflikt jednostki z panującą powszechnie ortodoksją. Dziś sytuacja się odwróciła. Zanika dawny typ ortodoksji opartej na fundamentach fideistycznej etyki. Powstaje zamiast tego nowy typ konformizmu, amoralny, stawiający sobie za cel wygody, zabezpieczenie, równowagę duchową. Trudno tu o konflikty. Sama istota takiej postawy polega na eliminowaniu nawet możliwości konfliktu. O takiej możliwości konformista dzisiejszy nie chce nawet słyszeć. Toteż autor, który miałby odwagę wskazać na ich istnienie, spotkałby się, może nie z nienawiścią, ale z czymś jeszcze gorszym: bojkotem publiczności, całkowitym zignorowaniem.

A temu nurtowi opinii — ciągnie swój wywód Aldridge — towarzyszy koncentracja i umasowienie produkcji książkowej, jako odpowiednik umasowienia i uniformizacji obyczajów i stylu życia. W tych warunkach pisarz nieomal automatycznie ulec musi konformizmowi. Prostym tego skutkiem jest fakt, że równie automatycznie schodzi do rzędu zwykłych dostarczycieli rozrywek. I to nawet wtedy, kiedy ma talent predestynujący go do zadań większych i wyższych. Dawne zaś miejsce pisarzy zajmują socjologowie i badacze: dr Kinsey, David Riesman, C. Wright Mills i inni.

W Stanach Zjednoczonych — powiada Aldridge — wychodzi co roku 2.000 nowości powieściowych. Niewielka ich część to książki elitarne, przeznaczone dla garstki wybranych. Olbrzymią większość stanowią powieści historyczne, romanse wagonowe, melodramaty i egzotyka. Wszystkie bez wyjątku są bardzo zręcznie zrobione, ale pozbawione jakiejkolwiek trwalszej wartości. Czy nie jest rzeczą co najmniej dziwną i wysoce niepokojącą, że w naszej epoce — wprawdzie pełnej zamętu, lecz i nabrzmiałej wielkością — nie wyłania się żaden nowy talent spośród młodego pokolenia pisarzy? Talent, który by powziął ambicję stworzenia dzieła naprawdę wielkiego, naprawdę wielkiej miary?

Rewelacją pytanie to nie jest. Pomijając już kwestię analogii domowych, którą można by snuć bez końca, zadają je sobie liczni krytycy na przestrzeni od brzegów Pacyfiku aż po — nie wiem już jaką rzekę. Różnica i nowość polegają na treści odpowiedzi. Podczas gdy w całej krytyce dotychczasowej obciążano winą pisarzy, Aldridge ich rozgrzesza i dopatruje się przyczyn gdzie indziej. Młody uczony podkreśla, że wielu z nich, nie chcąc zdradzić posłannictwa (przepraszam za pretensjonalność określeń, ale nie pochodzą ode mnie) twórcy i poddać się dyktatowi wydawców, przechodzi do innych zawodów, najczęściej obejmując różne stanowiska uniwersyteckie. Aldridge cytuje przykłady — Saul Bellow, Mary McCarthy (nic wspólnego ze znanym senatorem!), Wallace Stegner, Penn Warren, Randall Jarrell — można by wraz z nim powtarzać dziesiątki nazwisk. Pracują na wyższych uczelniach, uprawiając poezję czy inne formy literatury niejako marginalnie. Jak dotąd, i wśród nich nie wyłonił się nowy Szekspir czy „choćby" Faulkner lub T.S. Eliot. Ale tu — jeśli w ogóle — kryją się zdaniem Aldridge'a jedyne nadzieje, że twórczość literacka w Ameryce przezwycięży gnębiący ją kryzys.

Pozostaje do postawienia kropka nad „i", czyli rozstrzygnięcie pytania, co w takim razie jest właściwą przyczyną kryzysu. W zasadzie już na nie odpowiedzieliśmy. Aldridge bardzo stanowczo obarcza winą postać, jaką przybrała współczesna cywilizacja, a mówiąc ściślej, obecny jej kształt rozwojowy. Ów konformizm, powstały pod działaniem całego splotu czynników, konformizm, o którym na drugiej półkuli mówią i Russel, i Priestley, a który — w przeciwieństwie do dawniejszego — nie jest czymś narzuconym, gorsetem uciskającym człowieka, ale czymś świadomie i dobrowolnie wybranym. Jednostka marzy o tym, aby się upodobnić do „wszystkich", aby różnić się od nich tylko w drobnych, zewnętrznych szczegółach, lecz broń Boże nie w zasadniczych sprawach. Potwierdzają to wszystkie badania, piszą o tym socjologowie i właśnie z powodu tych wniosków społeczeństwo tak chętnie sięga po ich książki, tak skwapliwie przegląda się w stawianym przed nim zwierciadle.

Społeczeństwo pragnie poznania siebie. Chce jednak to zrobić w taki spo-

sób, aby się okazało, że rządzą nim prawa i siły niezależne od niego. Chce uniknąć stwierdzania faktów, wobec których musiałoby zająć inne stanowisko niż czysto mechaniczne. Gotowe jest zdobyć się na wysiłek, nawet znaczny, ale wspólny, ogólny, nie osobisty, lecz własny. Woli nie widzieć ukrytych sprężyn działania, jeśli tylko ukryte są w jednostce, nie zaś w strukturze społecznej „jako całości". Stąd awersja do psychologii indywidualnej, a zamiłowanie do badań historycznych, socjologicznych, przyrodniczych, lekarskich. Obszerne studium Kinseya nad seksualnym zachowaniem człowieka, pisane językiem naukowym, suchym i nudnym częstokroć, bez żadnego wysiłku popularyzacyjnego, było poszukiwane jak najlepszy bestseller. Doświadczenia lekarskie nad funkcjonowaniem serca i płuc w czasie aktu płciowego znajdują natychmiast licznych ochotników, gotowych służyć za doświadczalne króliki. W opisach studiów nad mechanizmem marzenia sennego rozczytują się dosłownie miliony. I można by pomyśleć, że ukojenie znajdą dopiero wtedy, gdy ustalony będzie mechanizm marzeń na jawie i wszelkie idealne porywy normować zaczną jakieś elektronowe mózgi.

*

Przejdźmy teraz wprost do literatury, choć niekoniecznie tzw. literatury pięknej. Książką, wokół której rozpętało się dzisiaj prawdziwe szaleństwo krytyki, jest *Rządząca elita* profesora wydziału socjologii nowojorskiego uniwersytetu Columbia, Charles Wright Millsa. Wyszła parę miesięcy temu i stała się od razu sensacją dnia. Stanowi bowiem gruntowną, wyłożoną na 423 stronicach, analizę cech podstawowych rządzącej Ameryką klasy. Krytyka Stanów Zjednoczonych nie jest dziś rzeczą modną. Może jednak opinia nasza, tak często zbywająca wzruszeniem ramion wszelką ujemną ocenę USA, zechce poświęcić krótką choćby chwilę uwagi temu, co na ów temat ma do powiedzenia profesor wielkiej amerykańskiej uczelni, daleki skądinąd od jakiegokolwiek społecznego radykalizmu i na samo słowo „komunizm" wzywający na pomoc wszystkie duchy opiekuńcze kapitalizmu.

Dyrektorzy wielkich koncernów — twierdzi Mills — najwyżsi dygnitarze wojskowi, a wreszcie milionerzy tworzą dziś zwartą i zgraną grupę, która całkowicie odsunęła naród od wpływu na rządzenie krajem. Nie jest to — zdaniem Millsa — świadomy i z góry ukartowany spisek, gdyż członkowie tej warstwy socjalnej są na to za głupi. Potrafili jednak wytworzyć między sobą coś w rodzaju cichej, a bardzo cynicznej zmowy, która wskutek tępoty jej uczestników wiedzie Stany Zjednoczone do zguby. Sytuacja jest taka, jakby jakieś potężne a bezmózgie olbrzymy zawładnęły krajem i teraz rządzą nim, podejmując decyzje śmiertelnej doniosłości bez oglądania się na jakiekolwiek względy moralne, czy nawet racjonalistyczne. Inteligencja ich bowiem jest tak nikła, że nie zdają sobie sprawy z tego, co robią, ani też z następstw swojego postępowania.

Jedyne, co w nich żywotne i silne, to instynkt rządzenia. Dzięki temu trzymają się u władzy. Zresztą ich panowaniu sprzyja również ogólny stan w Ameryce. W chwili obecnej — mówi Mills — trudno byłoby wskazać w USA jednego choćby polityka o jakim takim poziomie moralnym czy umysłowym. Społeczeństwo, ogłupiane bez przerwy z pomocą telewizji i innych środków kształtowania opinii, daje się całkowicie bezwolnie prowadzić na pasku. Zresztą wykazuje ono niepokojący wprost zanik witalności. Przywódcy świata pracy to impotenci albo też ludzie podsunięci przez rząd. Bogacze dzielą się na ordynarnych snobów i robigroszów, pozbawionych wszelkiego rodzaju skrupułów. Admiralicja zaś i generałowie knują idiotyczne, choć wcale przez to nie mniej złowrogie i groźne dla świata, plany krwawych wojen w olbrzymiej, mrocznej kryjówce Pentagonu. Mills bije na alarm, ale zaznacza, że nie ma większej nadziei, aby jego wołanie zostało wysłuchane.

Cała książka pisana jest takim właśnie językiem, jakim usiłowałem ją streścić. Jej zjawienie się nie powinno nas dziwić. A w każdym razie dla nas jest to zjawisko zrozumiałe o tyle, że wykazuje znaczne powinowactwo z objawami, które przeżywamy sami. Mieliśmy przecież, podobnie jak Amerykanie, niezwykle ostry paroksyzm ksenofobii i — mówiąc łagodnie — narcyzmu, po którym zawsze następuje naturalna reakcja i wychylenie wahadła

w przeciwnym kierunku. Czy Mills jest dobrym miernikiem ruchów amerykańskiego wahadła, trudno powiedzieć. Ale jest z całą pewnością nader znamiennym symptomem.

Po aktualia socjologiczne sięga także pisarz, który zresztą zawsze hołdował tematyce społecznej — Upton Sinclair. Autor *Dżungli, Nafty* i *Bostonu* — by wymienić tylko rzeczy najbardziej w Polsce znane — dokonał szeregu działań arytmetycznych, którymi się przejął do głębi. Obliczył mianowicie, że już na parę lat przed wojną wydano 732 książki noszące jego nazwisko, w 47 językach i przeszło 30 krajach. Że pierwsze wydanie zbiorowe obejmowało 11 tomów, 7507 stron i ponad 3 miliony słów. Że wreszcie większość innych, współczesnych powieściopisarzy napisała o wiele mniej. Zamiast się cieszyć, jakby to zrobiło wielu na jego miejscu, Sinclair popadł w zgrozę i zaczął badać przyczyny. Gwoli sprawiedliwości stwierdźmy, że nestor amerykańskiej literatury (ma przeszło 77 lat) nie jest zdziecinniałym staruszkiem i nie mierzy twórczości literackiej wyłącznie na metry zadrukowanego papieru. Chodzi mu tylko o wyjaśnienie powodów, dla których tylu pisarzy przejawiało wydajność twórczą znacznie poniżej swoich możliwości. A rozważywszy wszelkie wchodzące w grę czynniki dochodzi do stanowczego wniosku, że jedynym istotnym jest w olbrzymiej większości wypadków alkoholizm. Dla wpojenia opinii tego przekonania wydał więc książkę, która wyszła niedawno pt. *Czara szaleństwa.*

Sam Sinclair dwa razy w życiu skosztował alkoholu. Raz, gdy przepłynął kajakiem 40 mil na ulewnym, lodowatym deszczu. Po wtóre w Delmonico, znanym nocnym lokalu w Nowym Jorku, gdzie wypił kieliszek szampana. „W smaku nie różni się to niczym od soku jabłecznego" — oświadczył wówczas. Skończywszy z relacją o swej własnej, krótkiej — jak widzimy — biografii alkoholicznej, Sinclair przechodzi do dziejów wyskokowych innych autorów amerykańskich. Tu lista danych jest bez porównania dłuższa. Sinclair podaje ogromny i smutny ciąg statystyk i zestawień. Nie będziemy ich tu powtarzać. Dla przykładu tylko podamy wykaz pisarzy, których śmierć była bezpośrednim następstwem nadużycia alkoholu: Stephen Crane, Hart Crane, Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, Edna St. Vincent Millay, Eugene O'Neil, Jack London, który upił się po raz pierwszy mając pięć lat, Sherwood Anderson, który udławił się wykałaczką z cocktailu, i wielu innych, zupełnie już szerszej publiczności nie znanych.

Wadą rozprawki Sinclaira — zresztą nie jedyną — jest szalone upraszczanie problemu. Mówiąc o świetnym noweliście, O. Henry, i podkreślając, że pił on jak smok, Sinclair przyznaje zarazem, iż pojąć nie mógł, w jaki sposób ów notoryczny moczygęba nie zatracił ani na jotę autokrytycyzmu i nie napisał nigdy złego utworu. W dodatku O. Henry często podkreślał, że pisanie męczy go ponad wszelką miarę, a mimo to pisał. Takich zawiłości psychologicznych autor *Bostonu* żadną miarą zrozumieć już nie potrafił. Dlatego też zapewne, mimo magii nazwiska i podlania książeczki sosem propagandy antyczerwonej (o dziwo, zdołał to upiasować), *Czara szaleństwa* nie oczarowała w USA nikogo.

Zakończmy to krótką wzmianką o jeszcze jednym typie powieści, znajdującym w Ameryce wzięcie coraz większe. Chodzi tu o powieść opartą na relacji ze środowiska tzw. mętów społecznych. Podkreślić przy tym trzeba, że o poczytności decyduje nie tylko pikanteria tematyki, ale i socjologiczna strona jej potraktowania.

Za najbardziej „nieprzyzwoitą" książkę amerykańską uchodziła jeszcze do niedawna powieść *Bunt Mamie Stover* — dzieje młodej dziewczyny, która dostąpiła sławy „Forda prostytucji" i dorobiła się pokaźnego majątku dzięki zastosowaniu taśmowej niejako metody obsługi żołnierzy amerykańskich, stacjonowanych czasu wojny w Honolulu. Rzecz zresztą była podobno osnuta na faktach autentycznych. Obecnie jednak rekord *Mamie Stower* pobił utwór pisarza chicagowskiego, Nelsona Algrena, *Przechadzka po dzikiej stronie.* Jest to opowieść z epoki wielkiego kryzysu. Bohater, Dove Linkhorn, szesnastolatek o niezwykłych talentach seksualnych i całkowitej amoralności, gdzieś w głębi serca żywi utajone pragnienie wejścia na drogę poprawy. Wie jednak, że nigdy to nie nastąpi, że „ludzie mu nie dadzą", że zawsze i wszystko będzie miał przeciw sobie. Z rodzinnego miasteczka w Teksasie Dove rusza w świat i lą-

duje w Nowym Orleanie. Tam trafia od razu w środowisko złodziei, alfonsów i prostytutek, pracuje w fabryce prezerwatyw, której właścicielem jest znany spec od skrobanek, i czuje się znakomicie. Wreszcie jednak wspomniane talenty ściągają na niego zawiść alfonsów, pobicie i oślepienie. Dove wraca do domu i dalsze życie pędzi spokojnie u boku pewnej Meksykanki, której zdążył zaimponować jeszcze w dzieciństwie. Wszystko to razem ma być dowodem znanej w literaturze legendy o „złotym sercu" pań lekkiego autoramentu.

Ten rodzaj powieściowych studiów społecznych, w Europie cokolwiek już przestarzały, nie traci żywotności w USA; a może nawet zyskuje. A uprawiają go nawet i najwybitniejsi, by wymienić choćby Steinbecka. Powinniśmy zresztą zachować ostrożność w zbyt lekkiej ocenie wagi owego gatunku, mimo że trąci myszką i ma na pozór marginalny charakter. Amerykanin, przy całym swym realizmie, lubi żyć fikcjami. Ukazanie mu brudnej podszewki życia może więc mieć niemałe znaczenie pedagogiczne.

Julian Stawiński

RADZIECKI PRZEGLĄD LITERACKI

Sprawy literatury i sztuki, poruszone na XX Zjeździe, nie schodzą ze szpalt radzieckiej prasy literackiej. Spośród tych problemów wiele uwagi poświęca prasa ustaleniu zakresu i rozmiaru szkodliwego oddziaływania kultu jednostki na twórczość literacką.

„Litieraturnaja Gazieta" w artykule redakcyjnym *Życie a literatura* (Nr pisma z 8.V.) — oprócz bezpośrednich przejawów tego wpływu (pomniejszenie roli partii i mas, zaniechanie poszukiwań postaci i charakterów prawdziwie ludowych) wymienia pośrednie skutki kultu jednostki — bezkonfliktowość, lakierowanie rzeczywistości, sielankowe jej odtwarzanie. „W latach powojennych — czytamy w omawianym artykule — w szeregu naszych utworów osłabła siła realizmu, zmalały w nich pierwiastki poznawcze i heroiczne (...)"

Kult jednostki wywołał także i inne skutki: odrywał pisarzy od rzeczywistości, powodował niwelowanie rodzajów twórczości i kurczenie zasobów środków artystycznego wyrazu, przyczyniał się do zubożania języka. Do dziedzin twórczych, które poniosły najwięcej szkód, *„Litieraturnaja Gazieta"* zalicza poezję i dramaturgię; pierwsza — wymaga bezpośredniości, druga — ostrych konfliktów życiowych. Ucierpiała także radziecka satyra.

Zjawiska te były co prawda bardzo rozpowszechnione, jednak — jak twierdzi *„Litieraturnaja Gazieta"* — przypisywanie tendencjom do lakierowania roli dominującej byłoby rzeczą niesłuszną. Wiele utworów (przede wszystkim Szołochowa, Fiedina, Gładkowa, Leonowa, Łacisa i in.) wolnych było od lakierowania rzeczywistości. Te właśnie dzieła wytyczały linię rozwojową literatury radzieckiej. „Nie popełnili błędu — czytamy w omawianym artykule *„Litieraturnej Gaziety"* — ci właśnie pisarze, którzy natchnienie czerpali z życia narodu."

W dyskusji o stanie radzieckiej twórczości literackiej przeważają próby analizy konkretnych problemów twórczych.

W szczególności — pisarzy nurtuje sprawa narodzin postaci bohaterów. Powieściopisarz Mikołaj Czukowski w artykule pt. *Tworzenie charakterów postaci* (*„Znamia"*, Nr 4/56), mówiąc o wychowawczej funkcji literatury rozwija pogląd, że najistotniejszym celem ideowo-artystycznym pisarza jest tworzenie charakterów postaci. Kunszt pisarski polega przede wszystkim na umiejętności odtwarzania ludzi, kreślenia ich charakterów.

„Pisarz — wywodzi Czukowski — stwarza w swojej wyobraźni niejako nowego człowieka, tak samo skomplikowanego i — co najważniejsze — tak samo niepowtarzalnego, jak każdy rzeczywiście istniejący, żywy człowiek." Stworzoną przez siebie postać autor rzuca w wir walki, prowadzonej przez

żywych ludzi, każe jej żyć i działać w sytuacjach i warunkach, w jakich żyją, działają i walczą żywi ludzie.

Pisarz — czytamy w artykule Czukowskiego — zniewala czytelnika do tego, by pokochał lub znienawidził tę nową postać, i w tej miłości lub nienawiści autor jednoczy serca czytelników, zdobywa nad nimi władzę. Stworzywszy charakter postaci pisarz z jej pomocą śledzi, bada wszystkie przejawy życia i zmusza czytelnika do wydawania o nich własnego sądu.

Stworzenie charakteru postaci jest dla prozaika sprawą najważniejszą, najtrudniejszą, decydującą o powodzeniu utworu. U źródeł literatury radzieckiej Czukowski widzi dwie tytaniczne postaci — Czapajewa i Grigorija Mielechowa. Te dwie aktywne, bojowe, tak diametralnie różne postaci bohaterów wskazuje pisarzom Czukowski jako wzór. Aktywność, bojowość, jest nieodzownym atrybutem bohatera powieściowego, lecz toczona przezeń walka nie może być czymś przypadkowym, wymyślonym przez autora. „Aby zostać bohaterem — pisze Czukowski — stworzona przez autora postać winna brać udział w realnie toczącej się walce, w walce milionów. Jest to słuszne w stosunku do literatury każdej epoki, ale nigdy nie było tak trafne, jak obecnie."

Pochwalając uczenie się artyzmu u klasyków, Czukowski uprzedza jednak, że należy pojmować je właściwie: uczyć się — przede wszystkim — sztuki odnajdowania nowych środków wyrazu dla nowych zjawisk. Jego zdaniem — nie ma sensu (jak to czynią niektórzy) starannie kopiować np. budowę zdania Lwa Tołstoja czy Dostojewskiego, względnie pisać o życiu współczesnym nowele w stylu Czechowa lub Bunina. Takie bowiem naśladownictwo najczęściej nie wzmacnia środków artystycznego wyrazu, nie dopomaga w ogarnięciu zjawisk nowych, dominujących w teraźniejszości, chybia celu.

„Czechow i Bunin — cytuję Czukowskiego — mieli do czynienia z innym życiem, z bytem zdecydowanie utrwalonym, nieomal niezmiennym w ciągu dziesięcioleci; toteż ich artystyczne metody i chwyty były świetnie dostosowane do odtwarzania tamtego życia, ale nie naszego..." W wieku rewolucyjnych przeobrażeń po wielkich burzach dziejowych samo pojęcie „bytu" jest inne niż w wieku XIX, gdyż w każdym, nawet najmniejszym jego przejawie znajdują odbicie wszystkie sprawy ogólne, zagadnienia, którymi żyje cały naród.

Sprawa trudności w odtwarzaniu dzisiejszej, rewolucyjnie zmieniającej się rzeczywistości — nie jest nowa. Poruszył ją w ogłoszonym przed kilku laty artykule *O pracy pisarza* Ilja Erenburg; mówił też o niej w roku ubiegłym w Genewie na Międzynarodowym Spotkaniu UNESCO (o tym przemówieniu Erenburga pisała *„Twórczość"* w nrze grudniowym z ub. r.).

Dyskusję w tej sprawie wszczął M. Czarny w *Dialogu o bohaterze* (*„Litieraturnaja Gazieta"* z 9.VI.), twierdząc, że teza o trudniejszych warunkach twórczych pisarzy radzieckich właśnie z powodu szybkiego tempa budowy nowego społeczeństwa (jak wyraził się wówczas Erenburg „w naszych oczach") nie jest słuszna w całej rozciągłości. Jeśli chodzi o odtwarzanie człowieka, to — zdaniem Czarnego — szybkość rozwoju społeczeństwa, a więc i ruchu rozwojowego człowieka — nie stanowi specjalnej dla twórców przeszkody. „Skłaniam się ku myśli — pisze Czarny — że sztuka, która zdołała oddać człowieka w historycznie ważnym ruchu rozwojowym — jest właśnie sztuką najbardziej wymowną, zajmującą. Przodująca, nowatorska, przewodnia jej rola może dojść do najsilniejszego wyrazu tylko wtedy, gdy literatura ogarnia wszystko, co nowe, co się rodzi — i tym samym okazuje społeczeństwu pomoc w odwiecznej walce nowego z tym, co obumiera."

Zastanawiając się nad pisarskimi możliwościami uchwycenia postaci ludzkich w ruchu, w locie historycznego rozwoju — Czarny powołuje się na klasyków, od Dantego począwszy, by udowodnić, że czasy wielkich wstrząsów dziejowych nie hamują kunsztu tworzenia charakteru postaci. Czasy te raczej mu sprzyjają; wymaga to oczywiście pióra wielkiego artysty. Czarny cytuje wypowiedź Lwa Tołstoja: „...Charaktery ludzkie zawsze są w ruchu, ale zwykli ludzie nie widzą tych cząstkowych drgań, dopiero artysta potrafi uchwycić rysy typowe i dopomaga nam w zorientowaniu się w charakterach ludzi".

Autor *Dialogu o bohaterze* wysuwa twierdzenie, że doświadczenia literatury radzieckiej potwierdzają słuszność te-

zy Tołstoja także i w warunkach szybkiego, rewolucyjnego rozwoju. I Rewolucja Październikowa, i wojna domowa, i (w jeszcze silniejszym stopniu) budownictwo socjalistyczne — stały się dla literatury pięknej potężnym bodźcem rozwojowym. „By obalić całą »filozofię dystansu«, wszystkich miłośników »ustabilizowania« — pisze Czukowski — wystarczy wymienić tylko *Zorany ugór*. Napisana w wirze dopiero zapoczątkowanego ruchu kołchozowego powieść Szołochowa dawno stała się utworem klasycznym." Podobnie — w najtrudniejszych miesiącach ostatniej wojny, powstały takie utwory, jak: *Dni i noce* Simonowa, *Naród jest nieśmiertelny* Grossmana. Czarny wyraża przeświadczenie, że dzięki tym „książkomświadkom" pojawi się w przyszłości jakaś nowa *Wojna i pokój*.

Po tej dygresji wracam do — szeroko w prasie literackiej omawianego — problemu budowy charakterów postaci powieściowych. W artykule *Człowiek — to brzmi dumnie!* („*Znamia*", Nr 4/56) nowelista Jefim Dorosz zajął się sprawą odtwarzania ludzi zwykłych, przeciętnych. „Prawdziwy artysta — pisze Dorosz — w człowieku prostym znajduje i odsłania to, co w nim jest wielkiego — i to niekoniecznie poza obrębem codziennej działalności tego człowieka, niekoniecznie w jego czynach bohaterskich."

Niektórzy prozaicy jednak skłaniają się do poszukiwania swoich bohaterów pośród ludzi uprawiających zawody skromne i niepozorne — nie gwoli człowieka, nie gwoli poszukiwania w nim piękna. U takich twórców można to dążenie objaśnić — cytuję wyrażenie Dorosza — „...albo poszukiwaniem swoistej egzotyki, albo zgoła błędnymi założeniami artystycznymi".

Omawiając problem odtwarzania postaci robotników Dorosz wyraża pogląd, że w utworach z życia klasy robotniczej nie jest istotne oddanie strony zawodowej działalności bohatera, lecz scharakteryzowanie robotnika, zaakcentowanie jego przynależności do klasy robotniczej. Dawydow w *Zoranym ugorze* jest i pozostaje robociarzem, aczkolwiek autor odtworzył go w trakcie działalności kołchozowej, a o jego ślusarstwie niewiele się dowiadujemy. Podobnie — kowal Żur z najnowszej powieści P. Nilina *Okres próbny* (pisaliśmy o niej w poprzednim numerze „*Twórczości*") jest i pozostaje robociarzem, chociaż w powieści zajmuje stanowisko inspektora w urzędzie śledczym.

Równie udanych postaci bohaterów, rekrutujących się spośród robotników — mimo że w ostatnich kilku latach ukazało się dosyć dużo powieści z życia klasy robotniczej — można (zdaniem Dorosza) naliczyć zaledwie kilka. Najczęściej bowiem są one — cytuję — „zaledwie jakimiś ilustracjami do różnego rodzaju problemów technicznych, procesów technologicznych" — i to przeważnie w przemyśle ciężkim.

Zdaniem Dorosza — autorzy utworów z życia klasy robotniczej w większości wypadków znają zawód swoich bohaterów tak dobrze, iż „niektóre z tych książek mogłyby nieomal stanowić pomoce naukowe". Na marginesie dodam, że o tej sprawie pisał przy okazji omawiania specyfiki pracy literackiej (*Talent i praca*, „*Oktiabr*' " Nr 3/56) Leonid Leonow: „Współczesny literat powinien rankiem udać się za swoim bohaterem do laboratorium, do oddziału fabrycznego, w pole. A do tego potrzebna mu jest doskonała znajomość zawodu bohatera. Pisarz nie posiadający tej znajomości nie zdoła pojąć jego psychologicznego stosunku do tego lub owego przejawu życia, nie potrafi uchwycić takiego — dodającego rumieńców życia — szczegółu, który przekona mnie o wiarygodności wydarzeń".

Dorosz przyznaje, że literat, by móc pisać o ludziach pracy, powinien znać dokładnie zawód swego bohatera. Obojętne jest jednak, czy przedstawia go przy warsztacie pracy, czy w życiu osobistym, w codziennym bycie — byleby nie zapomniał, że jego bohater należy do klasy robotniczej. „W literaturze — wywodzi Dorosz — wzrusza nas nie zawód, fach, stanowisko — ale typ, charakter, w którym znajdują wyraz procesy dziejowe. Do tego, oczywiście, nie wystarcza znajomość przodujących metod obróbki metali czy dojenia krów; do tego nieodzownie konieczna jest znajomość przodujących idei epoki, nie szkolarska, ale twórcza."

W podobnym tonie krytyki utrzymane są i inne artykuły dyskusyjne. W *Uwagach krytycznych* W. Dorofiejewa poczynionych na marginesie zeszłorocznej dyskusji o tematyce wiejskiej w prozie radzieckiej (*Przyczynek do wielkiej debaty*, „*Nasz Sowriemiennik*", ks.

Nr 1/56) * za najważniejsze źródło słabych stron wielu utworów prozy autor uważa kiepską znajomość psychologii, a co za tym idzie odtwarzanie uczuć i przeżyć „w sposób ubożuchny, prymitywny". Dorofiejew powołuje się na znaną wypowiedź Lwa Tołstoja, że w literaturze wszystko można wymyślić — fabułę, wątek, etc. — prócz jednej tylko rzeczy — psychologii.

Szerzej przeanalizowała ten problem Halina Nikołajewa w artykule *W ciągu roku* („*Znamia*", Nr 5/56), w którym polemizuje z przeciwnikami swojej *Opowieści o dyrektorze MTS i o naczelnym agronomie* — głównie z Owieczkinem. (Szczegóły tej polemiki znajdzie czytelnik w styczniowym numerze „*Twórczości*".)

Wychodząc z założenia, że specyfika literatury pięknej polega na gruntownym odsłanianiu duchowego świata ludzi, autorka *Żniw* stwierdza z żalem, że o zapomnienie tej prawdy postarano się w ciągu wielu lat, na wielu zebraniach i naradach, w wielu artykułach i wypowiedziach. Zaniedbanie specyfiki literatury zapuściło głębokie korzenie, to też hamuje pełny rozwój możliwości twórczych nawet rzetelnych, utalentowanych pisarzy, nie mówiąc o pisarzach nieudolnych, płytkich, pracujących w pośpiechu.

Nikołajewa stwierdza samokrytycznie, że w filmowej adaptacji *Żniw* z całą skrupulatnością „wpakowała" do scenariusza ściśle techniczne problemy. Jak twierdzi — bynajmniej nie z pobudek koniunkturalnych, lecz z żarliwości osoby, szczerze problemem przejętej. „Gdy w literaturze — pisze Nikołajewa — zatraca się to, co najważniejsze: odsłonięcie duchowego świata typowych bohaterów, gdy pisarzowi zagraża przeistoczenie się w »opisywacza«, wówczas na stronicach książek i na scenach teatrów panuje nuda.

(...) »Nudno!« — woła czytelnik i widz na podobieństwo dziecka, które zawołało »Król jest nagi!« Ale niektórzy krytycy mimo wszystko usiłują odziać nagiego króla w szaty wyobraźni. Mnożą się więc książki, żarliwie przez krytyków zachwalane, ale chłodno przez czytelników przyjmowane; mnożą sztuki teatralne, skupiające wokół siebie pochlebne recenzje, ale niezdolne skupić — publiczności."

Istotnym probierzem psychologicznej prawdziwości i artystycznej wartości utworu jest — zakres, moc jego oddziaływania. „Oddziaływanie książki — pisze Nikołajewa — to czynnik obiektywny, określający jej wartość, zależy on od siły typizowania. Dlatego też ten czynnik obiektywny powinien być punktem wyjściowym dla analizy każdego utworu literackiego." Zdaniem Nikołajewej — krytycy w ostatnich latach często zapominali o sprawie bardzo istotnej — o sile oddziaływania utworów na masy, na naród. Często zdarzały się wypadki wychwalania książek, które bynajmniej nie zyskały uznania szerokich kręgów czytelniczych, lecz raczej — zainteresowały aktualnością tematyki.

W pomijaniu przez krytyków sprawy trwałej poczytności utworu, uznania mas — Nikołajewa widzi swoiste skutki kultu jednostki — lekceważenie opinii. Przynosi to literaturze szkodę także i dlatego, że twórczość pisarzy sprowadza na boczny tor — spraw drugorzędnych, że oddala ich od podstawowych celów literatury. „Kto — snuje tę myśl Nikołajewa — mówiąc o literaturze przemilcza to, co główne, a akcentuje sprawy drugorzędne — sprowadza pisarzy z drogi trudnej na łatwe szlaki, otwiera — szeroki dostęp do twórczości miernotom. Przecież trafne określenie pewnych drugorzędnych aspektów jakiegoś zagadnienia nie jest rzeczą trudną, nie wymaga ani utalentowania, ani studiowania procesów życiowych." Talent, znajomość życia i ludzi — nieodzownie konieczne są do stworzenia charakterów postaci — i dobitnie indywidualnych, i typowych zarazem. Tylko takie postaci decydują o uznaniu mas.

Problem oddziaływania utworów prozy znajdujemy również w artykule E. Kołpakowej i L. Cylewicz *O konfliktach żywych i głębokich* („*Newa*", Nr 4/56). Ich zdaniem — trwałą poczytność i uznanie rzesz czytelników, także i następnych pokoleń, zyskują takie utwory, które nie tracą atrakcyjności dzięki temu, że zawarte w nich konflikty — w chwili powstawania książek ostre i aktualne — wytyczone zostały przez ideologiczne i psychologiczne właściwości bohaterów, dzięki temu, że ich rozwiązanie nastąpiło w aspekcie ogólnopań-

* „*Nasz Sowriemiennik*" („*Nasi Współcześni*") — nowy tytuł założonego jeszcze z inicjatywy Gorkiego almanachu-dwumiesięcznika, uprawiającego głównie literaturę reportażową.

stwowym. To sprawia, że takie np. utwory z życia klasy robotniczej, jak: *Cement* czy *Energia* Fiedora Gładkowa, *Statek „Derbent"* Jurija Krymowa — dziś jeszcze stanowią interesującą lekturę. „Dziwne to, ale — jak piszą Kołpakowa i Cylewicz — książki powstałe przed laty dwudziestu, zawierające konflikty charakterystyczne dla owych czasów — okazują się niekiedy utworami bardziej akualnymi, współbrzmiącymi z naszą epoką — niż pewne książki lat ostatnich."

A. Goriełow w artykule pt. *Oryginalność twórcza („Zwiezda"*, Nr 5/56) zastanawia się m. in. nad związkiem pomiędzy stopniem opanowania artyzmu a umiejętnością wcielania w postać bohatera — własnych dojrzałych koncepcji ideologicznych, własnego widzenia i rozumienia stosunków społecznych, rzeczywistości. „Talent prawdziwego artysty — pisze Goriełow — nie tylko organicznie odczuwa pełne zespolenie bohatera z jego epoką, ale dopiero w realnym ruchu dziejów zdobywa dar rzetelnego odtworzenia swojego bohatera."

Zdaniem autora *Oryginalności twórczej* — niesłusznie przypuszcza się, iż wybór bohatera zapewnia z góry sukces utworu: „Wybór bohatera — pisze Goriełow — ma kolosalne znaczenie, ale powodzenie utworu, jego oryginalność wypływają nie tylko z wyboru bohatera, ale i z natury stosunku artysty do bohatera." Goriełow na przykładzie *Cichego Donu* ilustruje słuszność swojej tezy. Powstaniu tego arcydzieła nie zaszkodził wybór bohatera, bynajmniej nie pozytywnego. Goriełow przypomina, że w latach trzydziestych w wypowiedziach o *Cichym Donie* krytycy ciągle utyskiwali na to, że Szołochow wybrał „niewłaściwego bohatera", roztrząsali problem wcielenia w jego postać podwójnej duszy i wahań średniaka itp. Czyż — pyta Goriełow — myśli o tym czytelnik, gdy kończy lekturę wspaniałej Szołochowowskiej epopei, gdy na ostatnich jej kartach czyta opis kopania mogiły dla Aksinii? „Przejdzie szereg dziesięcioleci, a przyszły czytelnik — gdyby nawet nie wiedział o całej złożoności problemu średniaka w biegu rewolucji, podobnie jak my w postaci Don Kichota zaledwie tylko mgliście wyczuwamy zmierzch feudalizmu — uchwyci to, co najistotniejsze: tragedię człowieka, który powstał przeciw swemu narodowi." To niezwykłej siły emocjonalnej i artystycznej oddziaływanie na duszę czytelnika pisarz osiągnął dzięki umiejętnemu ujmowaniu życia, dzięki wiarygodności historycznych warunków opisywanej epoki.

O bohaterach powieści współczesnej pisała też N. Tołczenowa *(Postaci współczesnych, „Oktiabr'"*, nr 4/56). Omówiwszy kilka udanych postaci współczesnych w powieściach ostatniej doby (jak np. Nastia Kowszowa we wspomnianej *Opowieści o dyrektorze MTS i o naczelnym agronomie* Nikołajewej, Martynow — ze *Spraw dnia powszedniego* Owieczkina, Kluczarow — z *Głubyń-Gorodka* Obuchowej i in.), Tołczenowa stwierdza jednak, że „...pisarze często przechodzą obok prawdziwych bohaterów, nie zauważając ich, a w zamian za to zmyślają anemiczne, sztuczne szablony, konstruują blade postaci".

Pokutującym w wielu utworach współczesnej prozy — cytuję Tołczenową — „żelazobetonowym szkieletom, poruszającym się na kartach pewnych książek jak mechanizmy, zachowującym się zawsze tylko tak, jak »należy«", autorka *Postaci współczesnych* przeciwstawia bohatera *Zoranego ugoru*, Dawydowa, przez pisarza „hojnie wyposażonego w godny zazdrości dar przeżywania i odczuwania". Bohater Szołochowa — to prawdziwy człowiek swojej epoki, o żywym, bezpośrednim charakterze. Tołczenowa rzuca pytanie: „Czy poczytujemy Dawydowowi za winę, iż nie zdołał szybciej i lepiej zorientować się w kłębowisku gwałtownych uczuć, przeniknąć ciemnej duszy rozpustnej Łuszki, oprzeć się jej »urokowi«?" Oczywiście — nie. Wraz z Dawydowem czytelnik przeżywa silny wstrząs moralny. Takie wspólne przeżywanie wraz z bohaterem cierpień i chwil słabości — wzmaga wpływ utworu na czytelnika.

W drugiej połowie czerwca odbyła się w moskiewskim oddziale Związku Pisarzy dyskusja nad opowieścią W. Tendriakowa, *Sasza wybiera się w drogę* (szczegóły o tym utworze czytelnik znajdzie w poprzednim numerze *„Twórczości"*). Dało to okazję do analizy postaci bohatera jednego z najlepszych utworów prozy radzieckiej ostatnich miesięcy i postaci bohaterów w ogóle. W dyskusji S. Smirnow powiedział m. in.: „Naszej literaturze brak romantyki... Obecnie nasza młodzież je-

dzie na ugory, jakiż więc wzór do naśladowania możemy jej wskazać w naszej literaturze? Znowu Korczagin — i znowu Meriesjew... Toteż młodzież więcej nauk będzie czerpała z Jacka Londona... Brak nam postaci mocnego, zwartego, na wskroś radzieckiego człowieka..."

Józef Spinc

OD DAVIDA DO CEZANNE'A

Oto dwa nazwiska klasyków, z których pierwsze otwiera, a drugie zamyka wiek XIX w malarstwie francuskim. Bałem się tej wystawy, myślałem, że zostanie z niej w pamięci tylko katalog głośnych nazwisk. A tymczasem na tej pierwszej od 1937 roku wielkiej wizycie francuskich mistrzów były i nazwiska, i obrazy.

W sali klasyków panuje, jak należy, chłód i rozsądek. Jeden tylko obraz jest tu niepokojący — *Handlarka warzyw*. Można tylko mieć wątpliwości czy ten portret, malowany z pasją wspaniałym mięsistym kolorem, jest naprawdę dziełem Davida, o którym mówiono, że bohaterowie jego wielkich płócien są flegmatyczni, a ciała ich przypominają źle wypieczone bułki.

Na czym polega chłód klasyków? Myślę, że nie tylko na przewadze linii i kompozycji rozwiązywanej jak równanie matematyczne. Kiedy Girodet maluje portret Jean Baptiste Belleya opartego o marmurowe popiersie, nie podobna odróżnić, gdzie kończy się pomnik, a gdzie zaczyna ciało ludzkie. Także koszula w malowanym przez Ingres'a portrecie grafika Desmarets'a jest jakby kuta w kamieniu. Wydaje się, że klasycy nie rozróżniają materii przedmiotów (tak jak np. Chardin, w jego obrazach nie podobna pomylić owocu z draperią), ale poszukują wspólnego obiektywnego tworzywa rzeczywistości, z którego zbudowani są ludzie i posągi, ziemia i powietrze.

Koło *Źródła* Ingres'a panuje nieustanny tłok i obawiam się, że gdyby ogłoszono ankietę, jaki obraz podoba się zwiedzającym najbardziej, „głos ludu" wybrałby ten właśnie obraz. Wydaje mi się, że jest to jedno z najbardziej nieprawdziwych i pustych płócien wystawy. To prawda, że Ingres pokazuje w nim całe swoje niebywałe rzemiosło. Ale w gruncie rzeczy, jest to dzieło duszne, wymęczone w pracowni, tło ma brudny, głuchy ton papieru pakunkowego, a ciało dziewczyny pochodzi ze składu porcelany. Wbrew podręcznikom historii sztuki wydaje się, że jest to w istocie małe i nie całkiem czyste źródełko.

Nad salą romantyków panuje *Wolność wiodąca lud* Delacroix, płótno oplecione legendą, które jednak sprawia zawód komuś, kto patrzy na malarstwo bez „historycznych okularów". To wielkie drama jest martwe i mało kolorowe, symbolizm kłóci się z naturalizmem szczegółów, a porwany walorowo dół płótna — z woskową idealizacją figury centralnej. Romantycy marzyli o wielkiej syntezie sztuk. Ale nie wydaje się, aby tą wielką syntezą była opera. Natomiast *Kobieta z papugą* Delacroix, szary akt wtarty w barwne draperie, pozwala ocenić i zrozumieć, na czym polegał kolorowy bunt romantyków. Aby to sobie uzmysłowić, warto porównać *Św. Jerzego walczącego ze smokiem* Delacroix — to wspaniałe miotanie są gorących brązów wśród soczystych zieleni, z chłodnym i pedantycznym *Rogerem uwalniającym Angelikę* Ingres'a. Géricault nie jest malarzem równym, jego temperament wyprzedza oko. *Szkic rannego kirasjera* jest kolorystycznie słaby, kapią z niego nie trzymające się płaszczyzny czerwienie, a *Głowa konia* przywodzi na myśl o ileż świetniejsze konie Piotra Michałowskiego. Ten upozowany model Géricault bliższy jest pudełka szachów niż stajni. A cóż powiedzieć o *Mazepie* Verneta, o tym arcydziele konwencjonalnej ckliwości?

Oczom, które zasmucił Vernet, przywracają równowagę Daumier i Courbet. Oto malarze poważni. Z trzech wystawionych Daumierów najwspanialsze jest *Oczekiwanie na dworcu*, wizyjny,

opleciony czarną linią tłum, jakby z fryzu świątyni napełnionej dymem i hałasem. Gama kolorów, jak przystało na grafika, jest wąska: czerń, biel i świecąca gdzieniegdzie rudość. Balzak mówił, że Daumier ma coś z Michała Anioła. Ale jest to Michał Anioł naszych czasów, który stroi grymasy i mówi ironicznie, aby nie posądzono go o wzruszenie.

Courbet jest ciężki. To pierwsze wrażenie, jakie się narzuca. Ten syn winiarza maluje ciemnymi sokami ziemi. Należy do wielkich artystów, którzy potykają się na swojej drodze i nic nie przychodzi im łatwo. Ma poważną i mocną naturę, podobnie jak później Cézanne i Léger. Jego skały, śniegi i drzewa i jego wspaniała *Fala*, która przypomina otwartą paszczę zielonego wieloryba, mają w sobie ciężar, masywność, twardą materialność świata. Jakże nieporadny jest Courbet liryk! Jego *Goniony rogacz nasłuchuje* jest taki cklivy, taki słodki, że mógłby stanowić wzór dla mieszczańskich makatek nad łóżko.

Courbet jest przewodnikiem realizmu, ale nad jego malarstwem ciążą jeszcze ciemne skrzydła romantyzmu. Jego krajobrazy są patetyczne i epickie. Barbizończycy natomiast idą krok dalej ku przyrodzie wypranej z literatury, ku soczystym zieleniom, ku niebu, które na szczycie jest błękitne, ale na horyzoncie jest już seledynowe i łagodnie przechodzi w kolor drzew roztopionych u styku nieba z ziemią. Tak jest w pięknym obrazie Troyon *Karmienie kur*. Głębia leśnego pejzażu pokazana została przez Teodora Rousseau jak wnętrze studni. Od twardej, ciemnozielonej cembrowiny ku żółtościom i błękitom dna. Daubigny, Dupré, Diaz, Rousseau, Troyon są jakby nowym bractwem św. Franciszka zwiastującym impresjonizm. Nie można zapomnieć jeszcze o dwu malarzach, pięknie zaprezentowanych na wystawie. Myślę o Millecie i Corocie. Bardziej od zbanalizowanych przez pocztówki „rzeczywistych alegorii" Milleta podobają się jego portrety, świetne w rysunku, czytelne, pełne charakteru, a zwłaszcza *Portret Panny Ono*, wzruszający wizerunek młodej dziewczyny o ufnej twarzy.

Na podstawie reprodukcji wyobrażałem sobie Corota jako sentymentalnego pejzażystę, którego drzewa, jak się złośliwie wyrażano, przypominają wyleniałe miotły. Ale cóż to za malarz! Jego *Wiatr, Miasto Avray* należą do najlepszych obrazów wystawy. Jakże cudownie operuje on szarością, która ma dźwięk najbardziej jaskrawych kolorów. Jest wielki i skromny, a jego dzieło „wywołuje atmosferę ciepła, przezroczystości i prawdy". Trudno mi tylko zachwycać się *Homerem i pasterzami;* obraz ten wydaje mi się sztywną w kolorze i układzie kompozycją na zadany temat.

„Odkryłem" Boudina, mało znanego wczesnego impresjonistę, nauczyciela Moneta. Patrząc na jego *Plażę w Tourgeville* rozumiemy zupełnie okrzyk Courbeta „jesteś serafinem, ty jeden znasz niebo". *Widok portu w Antwerpii* jest godny Vermeera, dwie świetnie zróżnicowane szarości nieba i wody, przecięte wąskim pasem miasta, przytwierdzone do tła twardą zielenią i czerwienią.

Z Manetów najlepszy jest chyba *Portret Clemenceau*. Sam kontur, sama czerń i szarość, kompozycja niby statyczna, energiczny zarys głowy, forma zarysowana twardo, z twarzy wydobyto tylko główne kierunki, to chyba najlepszy, najbardziej bezkompromisowy z obrazów tego malarza, ulegającego czasem nienajlepszym gustom *(Pani Manet przy fortepianie)*.

Pełny impresjonizm reprezentuje Claude Monet. Obrazy jego ułożono w ten sposób, jakby na przykładzie tego malarza chciano dać krótki zarys kierunku, którego był on najwrażliwszym okiem. *Aleja* jest jeszcze bliska malarstwu Corota, ale o ileż śmielsza. Drzewa, malowane szeroką plamą, daleko odbiegły od poczciwej botaniki barbizończyków. *Śnieg w Argenteuil* jest olśniewający i przywołuje na myśl muzykę Debussy'ego. Półtony błękitów, żółci, fioletów i czerwieni. *Pole maków* to znów intensywny aż do krzyku kontrast kolorów ciepłych i zimnych, którego napięcie przypomina, że z impresjonizmu, który wydaje się zabawą oczarowanych oczu, wyjdą święci i męczennicy: Van Gogh i Gauguin. *Skały morskie w Fécamp* to kres impresjonizmu, ostateczna granica tej przygody. Światło strawiło materię i kształty na czysty kolor. Kamień, morze i niebo są uczynione z materii widzenia. Ta świetlista panorama jest przeznaczona do marzenia, różowa skała jest jakby ramię podłożone pod głowę.

Z sali impresjonistów wynosi się wspomnienie Sisleya. Piękny *Kościół w Moret* i mokry pejzaż *Droga nad wodą*. Piękny jest także Degas, przede wszystkim soczysty w kolorze i przemyślnie skomponowany obraz *Na wyścigach*. Natomiast zawód sprawił Renoir. Nie podobał mi się ani *Wąwóz dzikiej kobiety*, wyglądający jak pudełko z różnokolorową przędzą, ani akty gliniane i ciężkie, oparte na powtarzającym się schemacie kolorystycznym. Rubens naszej epoki został chyba źle pokazany.

Wystawę zamyka Cézanne. Gdyby istniał termin malarstwo absolutne, być może Cézanne jedyny ze współczesnych zasługiwałby na to określenie. *Niebieski wazon* jest arcydziełem. Wobec tego obrazu doznaje się wrażenia zupełnej bezsilności analizy estetycznej. Nie można niczego powiedzieć ani o kolorze, ani o kompozycji tego dzieła, gdyż wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej. „Jestem szczęśliwy — powiedział mi spotkany znajomy malarz — gdy uda mi się zestawić dwa sąsiadujące ze sobą kolory, wtedy uważam, że namalowałem obraz. A niech pan patrzy, jak on to rozwiązuje centymetr po centymetrze. Nie ma tu ani jednej przypadkowej formy, ani jednego przypadkowego tonu. Ten obraz to łańcuch. My gramy jednym palcem na dwu, trzech klawiszach, a ten samotnik z Aix włada całą orkiestrą."

„Cézanne — mówi we wstępie do świetnego katalogu wystawy Germain Bazin — bohaterski samouk, trochę jak ci, którzy nauczyli się matematyki ze słyszenia, chce na swój sposób odtworzyć sztukę Poussina, opierając się jednak na naturze, buduje ją jak podczas zabawy z klocków, w których wyobraźnia dziecięca widzi rzeczywistość, nie odrzucając żadnych poważnych osiągnięć impresjonizmu, tworzy on dzieła okazałe, których dramatyczna niepewność wzrusza nas bardziej niż prawidłowe kompozycje klasyczne."

Na zakończenie słowa uznania dla organizatorów wystawy, która jest jednym z największych przeżyć ostatnich kilkunastu lat.

Zbigniew Herbert

P. S. Nie wiem, czy to z okazji Francuzów (że to, panie dobrodzieju, Polacy nie gęsi) pokazano po raz pierwszy po wojnie w takiej ilości i zestawie obrazy największego naszego malarza dwudziestolecie, Tadeusza Makowskiego. Bardzo długo trzymano to światło pod korcem. Światłu to nic nie szkodzi, tylko ludzie ślepną.

„OKRĄGŁY STÓŁ PISARZY ŚWIATA"

Pod takim wymownym tytułem „*Litieraturnaja Gazieta*" ogłosiła w czerwcu pierwsze odpowiedzi pisarzy zagranicznych na rozesłaną do nich ankietę z dwoma zapytaniami: 1. Która z ostatnio przeczytanych książek wywarła na Panu najsilniejsze wrażenie? 2. Co Pan sądzi o zadaniach poetów w naszych czasach?

Jedni z pierwszych wypowiedzieli się: Lion Feuchtwanger, Katarzyna Prichard (Austria), Jean Pierre Chabrôl (Francja), Li-tsi (Chiny) i in. Duże zainteresowanie wzbudza odpowiedź sędziwego pisarza niemieckiego, od lat zamieszkałego na wybrzeżu Oceanu Spokojnego — pod Los Angeles. „Spośród wszystkich utworów pisarzy, z których twórczością zapoznałem się w ostatnim roku — pisze Feuchtwanger — najgłębsze wrażenie wywarły na mnie dzieła Halldora Laxnessa. Na Zachodzie dotychczas prawie że nie znają tego wielkiego pisarza. Mimo pedantycznej dokładności — Encyklopedia Brytyjska Laxnessa nawet nie wymienia. Jedyną wzmiankę o pisarzu, jaką mogłem znaleźć tu, w Ameryce — zamieścił wydany przez Uniwersytet Columbia w Nowym Jorku słownik literacki. W tym mądrze i życzliwie napisanym niewielkim artykule podano także i powody, dla których Laxness na Zachodzie pozostaje nieznany: »Poprzez wszystkie powieści Laxnessa przewija się ostra krytyka warunków socjalnych. To zniechęca doń czytelników«." Sprostujmy — raczej wydawców.

Feuchtwanger podaje, że czytał wszystkie przełożone na dostępne mu języki powieści Laxnessa — *Ludzi samodzielnych*, *Islandzki dzwon*, *Stację atomową* (albo *Dom organisty*), *Blask świata* (wzgl. *Świat pokoju*).

We wszystkich tych i treścią, i formą tak bardzo różniących się utworach tkwi wspólna im, żywiołowo głęboka moc artystycznego przeobrażenia. Cechujące Laxnessa niezwykłe umiłowanie życia przypomina Feuchtwangerowi postawę pisarzy, przeważnie skandynawskich — Knuta Hamsuna, Jensa Piotra Jakobsena, Jana Jensena — hołdujących witalizmowi, kierunkowi literackiemu, modnemu w początkach naszego stulecia. „Laxness jednak — pisze Feuchtwanger — włada czymś, co według mojego przekonania podnosi jego pióro na wyższy poziom twórczy — świadomością, organizującą siłą intelektu."

Do współczesnych uczniów i następców witalistów Feuchtwanger zalicza Ernesta Hemingwaya. Daje mu to okazję do przeprowadzenia śmiałej i głębokiej analizy porównawczej obu wielkich pisarzy Zachodu, w szczególności na przykładzie ich utworów o podobnych motywach i tematyce (walka rybaków z żywiołem) — powieści Amerykanina *Stary człowiek i morze* i noweli Islandczyka *Śledzie*. Bohater Hemingwaya walczył z „żywiołem ryby" w czasie połowu, w opowiadaniu Laxnessa 90-letnia rybaczka — po wyjątkowo obfitym połowie śledzi, dokonanym przez rybaków małej wioski islandzkiej — wraz z innymi kobietami wytrwale przestała długą i zimną noc nad brzegiem morza — przy oprawianiu i soleniu rybek.

Zdaniem Feuchtwangera Hemingway

świetnie, po mistrzowsku oddaje życie, ale tylko życie! — Laxness natomiast piękne obrazy nasyca w podtekście sensem wewnętrznym. Wielki pisarz niemiecki ceni w Islandczyku niezależność wobec naturalizmu, czym — cytuję Feuchtwangera — „...twórczość Laxnessa zdecydowanie wyróżnia się spośród większości utworów naszego pokolenia".

W rozwinięciu tej myśli Feuchtwanger daje już właściwie odpowiedź na drugie pytanie ankiety *„Litieraturnej Gaziety"*. Jego zdaniem — większość powstających obecnie utworów literackich — to reportaże; autorzy dążą do bardzo ścisłego oddawania otaczającej ich widzialnej rzeczywistości, w szczególności sugestywnego odtwarzania szczegółów psychologicznych, najdrobniejszych, oglądanych jakby pod mikroskopem, drgnień duszy (najchętniej — u człowieka niezupełnie normalnego). „Bardzo wielu pisarzy współczesnych — dochodzi do konkluzji Feuchtwanger — osiągnęło w tym odtwarzaniu wysoki poziom kunsztu na polu techniki narracji, zdobyło podziwu godne mistrzostwo rzemiosła pisarskiego. Jednakże większość z nich świadomie z góry rezygnuje z prób ogarnięcia myślą tego, co stoi poza tą widzialną rzeczywistością — tkwiącego w niej sedna, kierunku jej rozwoju, jej sił napędowych. Pisarze oddają to, co statyczne, a nie — dynamikę. Ich celem jest nie malowanie, lecz fotografowanie. Zadowalają się fotografowaniem ognia, nie pragną jednak zniewolić czytelnika do tego, by poczuł żar jego płomieni."

J. S.

W SPRAWIE KADENA I „GENERAŁA BARCZA"

Nareszcie ktoś upomniał się o Kadena!* Jeżeli można zrozumieć obawę wydawnictw przed wznawianiem jego utworów, obawę zresztą niesłuszną, to niewybaczalnym błędem krytyki i historii literatury najnowszej jest trwożliwe wymijanie postaci jednego z najbardziej utalentowanych i wpływowych pisarzy dwudziestolecia. Dawno już Dawid Hopensztand wykazał, jak wdzięcznym terenem badań stylistycznych może być twórczość autora *Mateusza Bigdy*. Kaden-Bandrowski był twórcą o wyjątkowo rozwiniętej samowiedzy twórczej i kolosalnej pracowitości — zarówno w zbieraniu materiałów, jak i opracowywaniu tekstów. Bez zbadania jego pism niemożliwa jest pełna ocena ogromnego wpływu, jaki wywarł (dwa choćby nazwiska: Breza i Putrament).

Pewnie, działalność publicystyczna i literacka autora *Piłsudczyków* spotkać się musi w wielu punktach ze stanowczą opozycją. Nie może to jednak być równoznaczne z przemilczaniem lub ryczałtowym szufladkowaniem (Matuszewski). Dobrze więc się stało, że Maciąg przypomniał *Generała Barcza*, najgłośniejszą może powieść Kadena, i wezwał do jej wydania. Szkoda jednak, że przy okazji postanowił utwór „poprawić". Myślę, że ani to potrzebne, ani modne.

Barcz jest „literacką transpozycją" Piłsudskiego (podobnie — można dodać — jak „literacką transpozycją" Koca jest major Pyć, samego Kadena — Rasiński itd.) — ale tylko do pewnego stopnia. Zasadniczym rysem pozwalającym identyfikować Barcza z Piłsudskim jest fakt, że jest on u władzy w Polsce w latach 1918—1921.

Generał Barcz jest książką o władzy — ale w innym sensie, niż to sugeruje Maciąg. Nie chodzi tu o osobistą chęć władania Barcza (byłby to temat dość trywialny). Kaden uporczywie podkreśla, że Barcz z posiadanego stanowiska nie czerpie żadnych korzyści osobistych, że mu to stanowisko ciąży. Barczowi nie o siebie chodzi, ale o „ramy". „Ramy" — to silny ustrój państwowy. O ujęcie narodu w „ramy" Barcz przez cały czas walczy, przeciwko rozbijaczom tych „ram" występuje, dla ich realizacji podkopuje powagę Krywulta i Dąbrowy. Dążeniu do utwierdzenia „ram" Barcz poświęca swoje życie osobiste (nie bez reszty co prawda — i to staje się powodem przekomicznej sceny podczas nieudanego zamachu stanu, organizowanego przez Krywulta). Barcz mówi do matki: „Nie mam wyboru... Albo się samemu załamać, ustąpić?... Albo osobiste życie całkowicie poświęcając wszystko dokoła łamać, naginać..."

Okazuje się jednak, że owe „ramy" (przynajmniej — ich koncepcja Barczo-

---

*Włodzimierz Maciąg — *„Generał Barcz" — Kadena-Bandrowskiego*. *„Życie Literackie"*, nr. 230.

wa) wymagają nie tylko osobistych wyrzeczeń, ale całych kompleksów intryg. prowokacji, świństw, łamania prawa, pomiatania najwierniejszymi ludźmi. Barcz, sam w zasadzie „szlachetny", urabia naokoło siebie bagno.

Generał Barcz wypełniony jest historią matactw polityczno-personalnych, „deptania błota", wyłaniania się z błota „ram" państwowych. Pisarz Rasiński, któremu niespodzianie i niesłusznie wytoczono proces (sprowokowany przez Barcza), którego okrzyczano złodziejem — rehabilitowany później, gdy jego sprawa posłużyła już do obalenia konkurentów generała, rozmyśla: „Oto stało się, że wszystko, co najtkliwszymi myślami budował od wczesnej młodości, spadło do przedmiotowych, obojętnych rozmiarów jakiejś nieznośnej praktyki..." I później woła: „Grają człowiekiem w państwo!!..." Gdy pyta uwielbianego Barcza, jaki jest cel tego wszystkiego — generał odpowiada: „Po co? No, powiedzże pan sam... Domyśl się... Jak to — po co?... Zapewne dla kariery... A jakże — ironizował — ma się rozumieć... Taki jestem chciwy, zachłanny, zaborczy..." (Że też Maciąg nie zwrócił uwagi na ten passus!)

Sam Barcz ma więc świadomość „błota", przez które idzie do owych wyśnionych „ram". Co więcej, przy końcu powieści jest głęboko nieszczęśliwy i samotny. Sam zaczyna wątpić w cel pracy, myśli o spokojnym wycofaniu się w zacisze. Podobnie jak Rasiński, i on nie chce „ryć w śmietniku". I on pyta wówczas Pycia: „Po co?! Rozumiesz pan?! Po co tyle mordęgi, tyle życia mojego, cudzego — żeby co?..." Maciąg podaje odpowiedź przebiegłego majora — ale przykrawa ją tendencyjnie. Bo nie tylko o „wiecznym ułatwieniu" tam mowa (które też jest formułą metaforyczną, jak „ramy", a ma oznaczać mniej więcej służebną funkcję państwa). Pyć mówi jeszcze: „Żeby można (w przyszłości), panie generale, nie poświęcając ani swego, ani cudzego życia, ani matczynego... — Twarz majora skurczyła się potulnie, kąty warg zadrżały w uśmiechu, który trwał — trwał długo, mimo płynących z oczu jedna za drugą malutkich, równych łez... — Żeby można, nawet mimo gwiazdek ministerialnych i wszystkich orderów i wstęg, z miłym ułatwieniem szczerości iść sobie gładko do ludzi..."

Konkluzja? Nie Barcz jest kompromitowany przez tekst książki, ale idea władzy „trzymającej za mordę". Sam Barcz wygląda na ofiarę tej idei. Na pewno nie jest on „bohaterem pozytywnym" Kadena w tym sensie, jaki dziś temu określeniu nadajemy — ale jest jego bohaterem k o n i e c z n y m. Bo Kaden sądzi, że brudną robotę zrobić trzeba, że Barcz jeden, Pyć drugi — rozumieją to właśnie, na swoje osobiste nieszczęście. Barcza jako instytucję odczytujemy w powieści w kategorii „zła koniecznego". Barcza jako postać — w kategoriach podziwu i współczucia. (Można wskazać zupełnie analogiczną postać literacką — niemal samego Barcza, przedstawionego piętnaście lat wcześniej: to spiskowiec Leon w powieści Struga *Dzieje jednego pocisku.*)

Czy wobec tego nie należy *Generała Barcza* wydawać? Myślę, że należy, czym prędzej.

Należy jednak wydać nie tylko tę powieść. Trzeba przypomnieć inne książki Kadena: piękny cykl opowiadań w zbiorach *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny*, bardzo ciekawy tom *Zawody*, świetne szkice (np. z tomu *Europa zbiera siano*). Trzebaż nareszcie rozsądnie podyskutować o *Czarnych skrzydłach* — najambitniejszej powieści współczesnej dwudziestolecia. Myślę, że będzie to pierwszy i zasadniczy wyłom w murze naszej niewiedzy o literaturze sprzed trzydziestu i dwudziestu lat. Wśród przemilczanych Kaden jest postacią największą.

Zdzisław Najder

JUBILEUSZ PIW-u

PIW ma więc 10 lat życia. Ten jubileusz Państwowego Instytutu Wydawniczego jest zaskakujący. Myślimy: tylko? Bo jakżeż! Nie ilość wydanych dzieł budzi to zdziwienie. Wiemy, że PIW prowadzi pracowity tryb życia i wystarczy przejść się po piętrach gmachu na Foksal, uchylić tu i ówdzie drzwi, aby nie dziwić się niczemu. Ale o PIW-ie nie myśli się latami. Życie PIW-u na wieki się liczy. Bo skala tego wydawnictwa jest oszałamiająca: od Arystofanesa do Mirona Białoszewskiego. Nie ma epoki kultury, której by tam nie eksploatowano. Wchodząc z jednego pokoju redakcyjnego do drugiego, trzeba na progu otrzepywać myśli,

ażeby nie dostać zawrotu głowy. W królestwie romańszczyzny u Ireny Wachlowskiej idealny ład serca sonetów Ronsarda (przy okazji: przekład Magdaleny Wronckiej jest wydarzeniem kulturalnym), a już niemal za ścianą, w redakcji Stanisława Szenica, brzmi gwałtowny, dziki hymn współczesności Hemingwaya. To właśnie najlepiej charakteryzuje to wydawnictwo. Wszędobylstwo. Jeszcze przed dwoma, a już na pewno przed trzema laty PIW stronił od kontrastów. Był klasyczny, elegancki, umiarkowany jak Paweł Hertz. Westchnienia z ulicy Foksal nie sięgały dalej niż Proust, ideał życia i młodości! PIW realizował wówczas program odrabiania zaległości kulturalnych. Czy trzeba mówić o ważności tego wysiłku i pięknych rezultatach? Znane są powszechnie i żaden panegiryk ich nie ośmieszy. Ale obecny program PIW-u godny jest zazdrości innych wydawnictw. Adam Ostrowski, Irena Szymańska i Aleksander Leyfell, redaktorzy wydawnictwa, obok starej linii klasycznej wytyczają nową, młodą, coraz śmielszą linię współczesnej literatury światowej. Składając jubileuszową wiązankę życzymy PIW-owi jak najwięcej ryzyka i śmiałości. Po Hemingwayu czekamy na Steinbecka, Dos Passosa, Faulknera, Caldwella. Po Gascarze czekamy na Saint-Exupéry'ego, Sartre'a, Camusa, Simone de Beauvoir.

Niechże to wydawnictwo, tak wprawne w odrabianiu zaległości wiekowych, weźmie się do zaległości czasu dzisiejszego. Są jednakowo ważne.

*

Życzenia te wyrażamy tym gwałtowniej, że dość nieoczekiwana jest lista 50 książek, którą PIW pragnie uczcić swoje dziesięciolecie. Myśl słuszna. Seria jubileuszowa 50 arcydzieł literatury światowej może odegrać wielką rolę kulturalną. Ale seria Piwowska ma — tak to rozumiemy — mieć swego rodzaju charakter programowy. Tymczasem 50 wybranych arcydzieł nie ujawnia bynajmniej teraźniejszych ambicji PIW-u. Gdzież tu współczesność? Czyż mają ją reprezentować tylko Mann, Szołochow, Gide, Steinbeck i Hemingway? Oczywiście także, ale obok przynajmniej Joyce'a, Kafki, Faulknera, Saint-Exupéry'ego, Sartre'a, Dos Passosa, Caldwella, Camusa, Wolfe'a, Warrena, Waugha, Millera, Saroyana, Pliviera. Aktualna lista Piwowska ogranicza się właściwie, prócz pięciu wymienionych pisarzy, do klasyków, wydanych już przez PIW przeważnie. Seria jubileuszowa w formie aktualnej ani nie spełni oczekiwanej roli, ani nie ujawni ambicji Piwowskiej. Proponujemy zrewidowanie powziętej decyzji. Może ankieta będąca podstawą tej decyzji była pośpiesznie i mało precyzyjnie sformułowana. Czy nie rozsądnie byłoby bardziej upowszechnić ankietę i biorącym w niej udział jako warunek postawić: typować po połowie klasyków i współczesnych?

zb

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Kochanowski Jan — *Foricoenia czyli fraszki łacińskie*. Przełożył Leopold Staff. Okładkę i inicjały projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 129, 7 nl.

Lam Jan — *DZIEŁA LITERACKIE*. Wydanie w czterech tomach. Pod redakcją Stanisława Frybesa. Tom I. *Wielki świat Capowic*. × *Koroniarz w Galicji*. Tekst opracowała Maria Gantzowa. Komentarze Stanisława Frybesa. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Tom II. *Głowy do pozłoty*. Tekst opracowała Irena Orlewiczowa. Komentarze Stanisława Frybesa. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956; wydanie I; tom I str. 386, 2 nl; tom II str. 433, 3 nl.

Lemański Jan — *Wybór bajek*. Wybór i wstęp Aleksandry Frybesowej. Ilustracje, okładka i strona tytułowa Heleny Winogradow. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 173, 1 nl.

Łoziński Walery — *DZIEŁA WYBRANE*. Tom I. *Zaklęty dwór*. Powieść w dwóch częściach. Część pierwsza. Przedmową poprzedził Stanisław Frybes. Posłowie napisał Jerzy Skórnicki. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Tom II *Zaklęty dwór*. Powieść w dwóch częściach. Część druga. Przedmową poprzedził Stanisław Frybes. Posłowie napisał Jerzy Skórnicki. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Tom III. *Dwie noce*. Posłowie napisał Stanisław Frybes. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Tom IV. *Czarny Matwij*. Posłowie napisała Maria Podraza-Kwiatkowska. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1956; tom I str. 267, 3 nl; tom II str. 296, 2 nl; tom III str. 236, 4 nl.; tom IV str. 344, 2 nl.

Malczewski Antoni — *Maria*. Powieść ukraińska. Opracował i wstępem poprzedził Wacław Kubacki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 196, 4 nl.

Mickiewicz Adam — *DZIEŁA*. Wydanie Narodowe. Tom XIII. *Pisma różne*. W opracowaniu Leona Płoszewskiego. Pisma francuskie przełożyli: Tadeusz Domański, Artur Górski i Leon Płoszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1955; str. 271, 1 nl.

— *Poezje*. Wybrał Antoni Słonimski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 157, 3 nl.

Norwid Cyprian — *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Zebrał i opracował Juliusz W. Gomulicki. Okładkę i kartę tytułową projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 444, 4 nl.

Sienkiewicz Henryk — *Stary sługa*. × *Hania*. × *Selim Mirza*. Posłowiem opatrzył Tomasz Jodełka. Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 278, 2 nl.

Słowacki Juliusz — *Beniowski*. Poema. Wydanie nowe w zmienionym układzie w opracowaniu Jerzego Pelca. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 398, 2 nl.

Zapolska Gabriela — *Moralność pani Dulskiej*. Tragikomedia kołtuńska w trzech aktach. Kronikę życia i twórczości opracował Jan J. Lipski. Wstępem poprzedził Jan Z. Jakubowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie III; str. 170, 2 nl.

Żeromski Stefan — *DZIEŁA*. Pod redakcją Stanisława Pigonia. Wstęp Henryka Markiewicza. Powieści tom 4, 5 i 6. *Popioły*. Powieść z końca XVIII i początku XIX w. Ilustracje Antoniego Uniechowskiego. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1956; tom 4 str. 273, 3 nl; tom 5 str. 289, 3 nl; tom 6 str. 293, 3 nl.

— *Syzyfowe prace. Opowiadania. Szkice.* Przypisy opracowali: Tomasz Jodełka, Jerzy Kądziela, Janusz Wilhelmi. Drzeworyt na obwolucie Władysława Skoczylasa. Przerywniki Jana Hollendra. Warszawa, „Iskry", 1956; str. 505, 3 nl.

Klasycy literatury obcej

Arystofanes — *Żaby.* Przełożył i opracował Artur Sandauer. Okładkę projektował i ozdobniki opracował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 126, 2 nl.

Czechow Antoni — *Dzieła.* W jedenastu tomach pod redakcją i ze wstępem Natalii Modzelewskiej. Tom I. *Opowiadania. 1880 — 1883.* Tłumaczyli: Zofia Kaczorowska, Jerzy Wyszomirski. Obwoluta i tłoczenia: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 568, 1 knl. (portret).

Galsworthy John — *Saga rodu Forsyte'ów.* Tom trzeci. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Tłumaczył Józef Birkenmajer. Przekład przejrzany i poprawiony. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 312, 4 nl.

Gaskell Elizabeth C. — *Mary Barton.* Powieść. Przełożyła Krystyna Tarnowska. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wyd. I; str. 471, 1 nl.

Komeński Jan Amos — *Wielka dydaktyka.* Wstępem i komentarzem opatrzył Bogdan Suchodolski. Przełożyła z języka łacińskiego Krystyna Remerowa. Okładkę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład imienia Ossolińskich, 1956, wydanie I; str. XCVIII, 2 nl., 370, 2 nl.

Puszkin Aleksander — *Eugeniusz Oniegin.* Przełożył Adam Ważyk. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie III; str. 214, 2 nl.

Shaw G. B. — *Sztuki przyjemne i nieprzyjemne.* Tom I. *Sztuki nieprzyjemne.* Tom II. *Sztuki przyjemne.* Przełożył Florian Sobieniowski. Wstęp napisała Cecylia Wojewoda. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; tom I, str. 316, 4 nl; tom II, str. 515, 5 nl.

Szekspir William — *Makbet.* Wydanie trzecie uzupełnione. W przekładzie Józefa Paszkowskiego. Opracował Grzegorz Sinko. Okładkę projektował Stanisław Andrzej Cyrano. Kartę tytułową: Zofia Czerwińska. Wrocław, Zakład imienia Ossolińskich, 1956; str. 174, 2 nl.

— *Burza.* Komedia w 5 aktach. Przełożyła Zofia Siwicka. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 135, 1 nl.

— *Król Ryszard Drugi.* Przełożył Władysław Tarnawski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 174, 2 nl.

Tołstoj Lew — *Anna Karenina.* Tom I i II. Powieść. Przełożyła Kazimiera Iłłakowiczówna. Posłowie Jadwigi Dmochowskiej. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; tom I str. 574, 2 nl; tom II str. 515, 1 nl.

Poezja, dramat

Białoszewski Miron — *Obroty rzeczy.* Wiersze. Wyboru dokonał Artur Sandauer. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 138, 2 nl.

Broniewski Władysław — *Wiersze zebrane.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie II; str. 431, 1 nl.

Kierst Jerzy — *Kalendarz liryczny.* Dialogi z Wielką Niedźwiedzicą. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 120, 4 nl.

Kubiak Tadeusz — *Pierścienie.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 85, 3 nl.

Lewin Leopold — *Poezje wybrane.* Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 268.

Majakowski Włodzimierz — *Łaźnia.* Dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkiem. Przełożył Artur Sandauer. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956. wydanie I; str. 77, 3 nl.

Międzyrzecki Artur — *Południe.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 84, 4 nl.

Ożóg Jan Bolesław — *Do lądu dobrej nadziei.* Okładkę projektowała Anna Huskowska. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 87, 1 nl.

Prutkowski Józef — *Październik.* Opracowanie graficzne: Jadwiga Okońska. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1956, wydanie I; str. 27, 1 nl.

Słobodnik Włodzimierz — *Mowa codzienna.* Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 138, 2 nl.

Słucki Arnold — *Wiersze wybrane.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 157, 3 nl.

Świrszczyńska Anna — *Orfeusz.* Okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Gawdzik-Brzozowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1956; str. 82, 2 nl.

Ważyk Adam — *Planetarium.* Komedia współczesna. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 123, 1 nl.

Wirpsza Witold — *Poematy i wiersze wybrane.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 202, 2 nl.

— *Z mojego życia.* Okładkę projektował J. Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 150, 2 nl.

Woroszylski Wiktor — *Z rozmów 1955.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I, str. 40, 4 nl.

Wyka Jan — Szorstki wiersz. Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 143, 1 nl.

Ziembicki Stanisław — *Wzajemność uczuć* (1951—1955). Okładkę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I, str. 52, 4 nl.

Proza

Abrahams Peter — *Szlakiem gromu.* Powieść. Tłumaczyła Wanda Górkowa. Przedmowę napisał Jan Balicki. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 228, 4 nl.

Bárdos László — *Kapitan lansjerów.* Tłumaczyła z węgierskiego Ella Sperlingowa. Okładkę i stronę tytułową projektował J. Rocki. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1956, wydanie I; str. 181, 3 nl.

Cohen Max — *O czym nie wie majster.* Tłumaczył Jan Meysztowicz. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 277, 1 nl.

Czernik Stanisław — *Cienie różowych gór.* Szkice z Afryki północnej. Okładka, karta tytułowa i ilustracje Mariana Stachurskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 206, 2 nl.

Donikow N. — *Nurkowie.* Opowiadania. Tłumaczył z rosyjskiego Leonid Teliga. Okładkę projektował Włodzimierz Lewiński. Ilustracje wykonał Józef Olejarka. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1956, wydanie I; str. 138, 2 nl.

Dumitriu Petru — *Ptak burzy.* Tłumaczyła Janina Wrzoskowa. Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 439, 1 nl.

Gomes Soeiro Pereire — *Tryby.* Tłumaczyła Helena Czajkowa. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik" 1956, wydanie I; str. 173, 3 nl.

Grochowiak Stanisław — *Plebania z magnoliami.* Okładkę projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1956, wydanie I; str. 242, 2 nl.

Hawryluk Aleksander — *Bereza.* Opracowanie graficzne Ignacego Witza. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1956, wydanie I; str. 208, 4 nl.

Hemingway Ernest — *Stary człowiek i morze.* Przełożył Bronisław Zieliński. Okładkę projektował Jan. S. Miklaszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 87, 1 nl.

Hen Józef — *Cud z chlebem.* Opowiadania. Okładkę projektował Jerzy Janowski. Warszawa, „Iskry", 1956; str. 237, 3 nl.

Herczeg Franciszek — *Poganie.* Tłumaczył z węgierskiego Stanisław Pazurkiewicz. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Wydanie II zmienione i poprawione. Warszawa, „Pax", 1956; str. 268, 4 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Pasje błędomierskie.* Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie II; str. 318, 2 nl.

Jaszuński Grzegorz — *Ludzie i dolary.* Sześć szkiców na tematy amerykańskie. Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 230, 2 nl.

Kietlińska Wiera — *Dzień powszedni.* Tom I i II. Tłum. Wacława Komarnicka. Opracowanie graficzne: Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wyd. I; tom I str. 545, 3 nl.; tom II str. 531, 1 nl.

Konwicki Tadeusz — *Rojsty.* Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1956, wydanie I; str. 171, 1 nl.

Kozłowski Marian — *Droga przez front.* Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1956; str. 319, 1 nl.

Kraszewski Tadeusz — *Wóz wagantów.* Książkę zdobił Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1956, wydanie I; str. 348, 4 nl.

DATE DUE
FEB 6 1981
PERIODICALS MUST BE RETURNED
TO PERIODICALS DESK ONLY
DEMCO 38-297

ą się:

IE)

NOWE PRZEKŁADY

Jean Paul Sartre

ROZWAŻANIA O KWESTII ŻYDOWSKIEJ

Antoni Słonimski

WIERSZE

Cena zł 7.–

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 322 295 591